



TRABAJO DE FIN DE GRADO

« BAUDELAIRE ET LA PHOTOGRAPHIE »

Autora: MIRYAM GÓMEZ FERRER

Tutora: LOLA BERMÚDEZ MEDINA

DOBLE GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES Y ESTUDIOS INGLESES

Curso Académico 2016 - 2017

Fecha de Presentación 07/06/2017



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Index

I.	INTRODUCTION	1
II.	CONTEXTE.....	4
	B1. Histoire de la photographie	4
	B2. Succès de la photographie auprès de la société de l'époque.	7
III.	BAUDELAIRE ET LA PHOTOGRAPHIE	10
	A. Baudelaire, critique d'art	10
	B. Salon de 1859 et Modernité.....	12
	C. Grieffs et ambivalences.....	22
	1. Les peintres manqués.....	22
	2. Le réalisme.....	24
	3. L'engouement bourgeois.....	28
	4. L'art et le commerce.....	31
	5. La manque de perspective morale	33
	6. L'ambivalence littéraire et critique.....	35
	7. La photographie et la mort	38
	8. Une amitié paradoxale	41
IV.	CONCLUSION	44
V.	BIBLIOGRAPHIE	47
VI.	ANNEXE	52

Résumé

Charles Baudelaire, poète, essayiste et traducteur reste aussi connu pour son travail en tant que critique d'art. Considéré comme le père de la modernité, il reflète son concept de la beauté dans toute son œuvre. C'est le cas de son texte critique sur la photographie inséré dans son *Salon de 1859*, réquisitoire contre cette nouvelle invention et où il montre sa pensée vis-à-vis de l'art et la société de l'époque, ainsi que le lien existant entre sa critique artistique et sa propre activité littéraire.

Mots clés

Charles Baudelaire, photographie, Salon de 1859, critique, art.

Resumen

Charles Baudelaire, poeta, ensayista y traductor es también conocido por su labor de crítico de arte. Considerado como padre de la modernidad, plasma en su obra su concepto de belleza. Es el caso de la crítica que hace de la fotografía en su *Salón de 1859*, texto en el que denuncia los, en su opinión, aspectos negativos de este nuevo invento, juicios que muestran sus ideas sobre el arte y la sociedad de la época, así como la correlación entre su obra crítica y su creación literaria.

Palabras clave

Charles Baudelaire, fotografía, Salón de 1859, crítica, arte.

I. INTRODUCTION

Ce projet essaie de commenter les idées de Baudelaire concernant la photographie qui figuraient dans son article « Le public moderne et la photographie » inséré dans son *Salon de 1859* ainsi que d'entrevoir les ambivalences ou les paradoxes à l'égard de ce sujet. La photographie venait juste d'entrer dans le domaine des arts ce qui touchait Baudelaire de près. D'ailleurs on voit dans cette critique qu'elle sert non seulement à parler de photographie, mais qu'elle fournit aussi une ample perspective sur Baudelaire en tant qu'écrivain face à ses contemporains.

Le choix de ce sujet est dû à la valeur qu'il offre par sa capacité de rendre un peu plus visible et claire la figure de Baudelaire en tant que critique d'art, surtout tenant en compte que normalement on insiste plutôt sur son côté littéraire et poétique. Du point de vue historique, ce sujet ouvre aussi de nouvelles interprétations par rapport à l'art et, surtout, au comportement de la société. On traitera donc comment celle-ci réagit face à une telle invention qui, irrémédiablement, changera pour toujours, non pas seulement la sphère artistique mais aussi la sphère sociale. Le point qui a déterminé le choix de ce sujet a été mon intérêt académique et personnel pour Baudelaire et tout ce qu'il représente pour la littérature française et mondiale et notamment, pour la photographie, art dont on méconnaît les débuts et ses développements jusqu'à atteindre ce qu'elle implique à nos jours, au XXI^e siècle.

Le but de ce travail est, avant tout, d'établir les points dans lesquels la critique de Baudelaire pourrait être ambivalente et faire référence à autre chose que la photographie elle-même, comme, par exemple, l'acceptation de son œuvre poétique par le public. Par ailleurs, on souhaiterait comprendre également qu'est-ce que l'auteur aurait voulu dire implicitement en nous appuyant sur d'autres sources qui appartiennent à d'autres textes critiques ou à d'autres textes poétiques de Baudelaire, c'est pourquoi je procéderai à les comparer avec le texte de Baudelaire sur la photographie.

Il s'agit, par ailleurs, de montrer les compétences acquises au cours de mes années universitaires dans la faculté de Cadix, ainsi que d'améliorer la capacité de

réaliser un travail de recherche. Savoir consulter les différentes sources d'information et distinguer celles que l'on peut utiliser dans notre étude, est également utile pour élaborer un projet riche en contenu et cohérent. Mon but est aussi d'accroître mes connaissances sur un sujet sur lequel on ne s'est pas trop arrêté pendant mes études et qui a attiré mon attention depuis le premier moment.

Mon objet d'étude est donc le seul texte que Baudelaire consacre à la photographie, inclus dans son *Salon de 1859*. La méthodologie suivie est basée sur ce chapitre, « Le public moderne et la photographie », à partir duquel on tracera les principaux traits, nous permettant ensuite d'analyser la figure de Baudelaire en tant que moderne. Il nous a fallu connaître l'histoire de la photographie dès sa naissance jusqu'aux années qui voient la publication du texte critique de Baudelaire. Vu que c'est un moment essentiel dans l'histoire de l'art et aussi de la société, ce point est indispensable pour mieux saisir le ton avec lequel Baudelaire exprime son dégoût apparent par la photographie.

Le schéma suivi prétend faire un parcours facile et intuitif en abordant peu à peu la matière afin d'arriver à la conclusion avec une idée déjà formée sur Baudelaire après qu'on ait compris l'histoire qui précède le salon de 1859, le contexte historique et même un bref résumé du *Salon de 1859*, œuvre de Baudelaire.

L'histoire de la photographie marque le point de départ du projet et aide à jeter les bases pour comprendre l'analyse de la critique de la photographie, mais aussi sa position en tant qu'artifice créateur d'images et possible rival de la peinture. Ensuite, dès que cette nouvelle technique fut présentée au public, de nombreuses opinions sont apparues. Baudelaire aurait donc pu s'être vu influencé par les défenses ou les diatribes contre la photographie des autres commentateurs.

Pour analyser *Le Salon de 1859* partant de Baudelaire en tant que critique il faut également savoir les principaux attributs et les touches personnelles qui envahissent son œuvre critique différemment de son œuvre poétique. Il est donc nécessaire de l'examiner soigneusement dans la partie suivante avant de passer aux ambivalences de Baudelaire. Ces dernières seront classées en divers épigraphes en fonction de la

thématique traitée : les peintres manqués, le réalisme, l'engouement bourgeois, l'art et le commerce, la manque de perspective morale, l'ambivalence littéraire et critique, la photographie et la mort et l'amitié paradoxale qu'il entretenait avec l'un des meilleurs photographes de l'époque.

Finalement, après la conclusion figure la bibliographie qui a été utilisée en tant que support pour mener à bien notre étude. De même, une annexe accompagne ce travail pour illustrer les événements les plus significatifs, vu qu'on aborde un sujet qui doit contenir obligatoirement des images. Dans cette dernière partie, on trouvera également des textes qui aident à la compréhension du travail et qui ont été aussi, d'une façon ou d'une autre l'objet de notre recherche même si le corpus principal était uniquement le texte de Baudelaire « Le public moderne et la photographie ».

II. CONTEXTE

B1. Histoire de la photographie

Pour analyser la relation paradoxale entre Charles Baudelaire et la photographie il est essentiel de faire un parcours de l'histoire de la photographie dans son cadre temporel, le XIX^e siècle. Même si on peut dire que le siècle prolifique de la photographie c'est le XIX^e siècle, il est important de savoir que c'était Leonardo Da Vinci qui, presque quatre siècles auparavant, avait inventé une sorte de caméra capable de copier la réalité, on parle d'une *camera obscura*, c'est-à-dire, chambre noire. Dans la Renaissance, il y a eu une certaine évolution de cette machine. Elle permettait aux peintres de mieux capturer les couleurs des motifs qu'ils voulaient peindre.

Quant à l'évolution de l'appareil photographique, il fallait une machine capable de saisir l'image et, en plus, quelque matériau sur lequel l'imprimer, la fixer. On s'approche de cette invention finalement en France où la photographie naît telle qu'on la connaît de nos jours. Les progrès de la révolution industrielle vont faire apparaître des innovations provoquant la création de l'appareil photographique.

On doit commencer par l'inventeur **Joseph Nicéphore Niépce** (1765-1833) qui s'est rapproché de la photographie en trouvant des techniques pour fixer l'image. Malheureusement, ces techniques n'étaient pas efficaces car l'image noircissait après un temps et en plus, il fallait plus de 8 heures d'exposition pour que l'image apparaisse. En 1816 il fait la découverte de la première photographie fixe, durable et inaltérable. La plaque qu'il a utilisée pour y fixer l'image, conjugue un alliage de zinc, d'étain et de plomb, ce procédé sera connu comme héliographie. La première photo qu'il prendra sera celle de sa cour en 1826. (Annexe fig. 2)

L'année suivante, en 1827, Niépce essaye de publier son invention en la présentant à la Royal Society de Londres mais il ne réussit pas. Il devait résoudre les obstacles qui endommageaient sa création notamment les trop longs temps de pose afin de fixer l'image. C'est finalement entre 1836 et 1839 qu'il aboutit à perfectionner son invention.

En 1829, Niépce fait la connaissance du peintre **Louis Jacques Mandé Daguerre** (1787-1851), âgé de vingt ans moins que lui et qui s'était intéressé, lui aussi, aux procédés photographiques. Niépce l'avait toujours rejeté mais il s'est vu obligé de se mettre à ses côtés car il était très endetté. Donc, ils vont travailler ensemble pour perfectionner la découverte de Niépce. Ils signeront même un contrat pour affirmer que Niépce fut celui qui avait trouvé le moyen de fixer l'image sur la plaque, c'est-à-dire, on le reconnaissait comme le découvreur¹.

Malheureusement, en 1833, Niépce meurt avant que sa découverte ne soit pas rendue publique, restant ainsi Daguerre en tête du projet. Dû aux problèmes économiques du fils de Niépce, le contrat signé entre Niépce et Daguerre sera modifié en 1835 et on supprimera le nom de Niépce du produit face au public et à la société. Daguerre continuait à travailler et à essayer d'affiner la méthode de Niépce en appliquant ses connaissances en chimie. En 1839, cette création sera officiellement présentée et expliquée à l'Académie des Sciences et à l'Académie des Beaux-Arts par François Arago, un homme politique et astronome qui promeut Daguerre et le daguerréotype.

Vers la fin des années trente, **Hippolyte Bayard** (1801-1887) découvrait le moyen pour reproduire des photographies directement positives de la chambre noire et sur le papier, sans besoin de transformer le négatif. Il va présenter sa découverte à l'Académie des Sciences après, mais on ne lui reconnaîtra pas ce mérite afin de ne pas léser le daguerréotype. En 1840 il va même publier un autoportrait intitulé *Le Noyé* dans lequel il se représente lui-même après avoir été ignoré par la presse pour ses découvertes quant à la photographie. Il dénonce aussi le manque de sensibilité des autres artistes, ses contemporains qui ne le reconnaissaient pas comme le créateur. C'était en partie grâce au ministre Arago qui se chargeait de sous-estimer les découvertes de Bayard pour ainsi mettre plus en valeur celles de Daguerre. Bayard s'est vu récompensé par l'Académie avec 600 francs alors qu'on payait une rente annuelle de

¹ Ce ne fut qu'après, en 1841, que son fils publie *Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype* qu'on connaîtra ce qui s'était passé. Dans ce livre il explique le rôle de son père par rapport à cette invention qui va bouleverser le monde social et même artistique et littéraire du XIX^e siècle.

10.000 francs à Daguerre et au fils de Niépce. Bayard abandonnera définitivement son projet et succombera aux procédés photographiques de ses contemporains, abandonnant ainsi ses propres découvertes. Il restera méconnu pour son processus d'image positive directe, mais il sera reconnu comme photographe s'intéressant surtout à la photographie de l'architecture et aux villes de la Normandie. Il utilisera des différentes techniques selon ses buts, l'image sur le verre était plus nette et plus précise mais sur le papier on avait des textures et des effets impossibles à rendre sur le verre. (Annexe fig. 3)

Daguerre annonce sa découverte peu de temps après que Bayard le fasse et ce sera lui qui aura tout le mérite tandis que Bayard sera presque totalement ignoré. D'autres perfectionnements s'ensuivent. C'est avec la vapeur de mercure, que Daguerre arrive à transposer l'image sur une plaque métallique et en plus, il arrivera aussi à diminuer le temps de pose. Donc, le temps diminuant considérablement, il ne faudra plus attendre plus de 8 heures mais de 5 à 40 minutes. Daguerre découvre aussi qu'en mettant la plaque dans une solution saline, elle restera fixée et sans noircir. Il va nommer son produit le *daguerréotype*. La première photographie qu'on a dans laquelle il y a la silhouette d'une personne date de 1838, intitulée *Le Boulevard du Temple*. (Annexe fig. 4)

Vers 1843, l'équipement va se perfectionner et le temps de pose va se réduire encore plus, on demeurera 2 minutes environ. Le daguerréotype permettait de prendre une seule image en positif tandis qu'une autre invention, le calotype, permettait de prendre plusieurs copies positives à partir de l'image négative originale.

Le calotype est contemporain du daguerréotype et il fut inventé par l'anglais **William Fox Talbot** (1800-1877) en 1841 en Angleterre. Pourtant, le daguerréotype profitait d'une meilleure reconnaissance face au public car la promotion réalisée par François Arago lui donnait une influence capitale. Le calotype permettait d'avoir plusieurs copies de l'image à partir du négatif ce qui était un grand avancement par rapport à ce qu'on entend par photographie à nos jours. Même si c'était d'une qualité inférieure à celle du daguerréotype, le calotype se faisait sur papier, ainsi, c'était plus facile à manipuler que la technique de Daguerre. Le calotype a beaucoup favorisé la photographie par le fait de pouvoir positiver l'image plusieurs fois à partir du négatif.

Néanmoins, il n'aura pas l'importance qu'il méritait parce que les images qu'on produisait étaient d'une qualité inférieure en comparaison avec celles du daguerréotype.

Daguerre meurt en 1851, ce qui va provoquer un changement dans l'histoire de la photographie. La technique continuera à évoluer avec l'anglais **Frederick Scott Archer** (1813-1857) dans cette même année. Il a trouvé un nouveau procédé pour développer des photographies avec le collodion humide. Ainsi on change le but de la photographie, les portraits, et on passait vers la photographie des paysages. La photographie arrivait enfin et à partir de ce moment-là, ce qu'on allait voir serait une évolution des supports sur lesquelles on développait les images.

On doit considérer aussi **Hercules Florence** (1804 – 1879) comme l'un des pères de la photographie même s'il était loin de la France, au Brésil. Pour cette raison on ne savait pas trop de lui à l'époque. Pourtant il a joué un rôle essentiel pour la photographie de nos jours parce qu'il fut le premier à appeler *photographie* cette méthode de reproduction d'images en 1834. Un anglais, **John Herschel** utilisera ce nom quelques années après sans savoir qu'Hercules Florence l'avait déjà consacré comme nom. Il y a aussi des documents qui certifient que ce fut Florence, quelques ans avant que Daguerre ne le fasse, le premier à utiliser le système de positif-négatif en photographie.

On arrive déjà aux années cinquante du XIX^e siècle, dans lesquelles Charles Baudelaire va publier son essai *Le public moderne et la photographie* (1859).

B2. Succès de la photographie auprès de la société de l'époque.

D'après les études faites par Paul Edwards (Edwards 2008), on trouve les premières idées apparues à propos de la photographie pendant sa période originale, c'est-à-dire à partir de 1816 quand l'image a pu être fixée. Il est normal que dans cette période de changements et d'innovations technologiques les gens pensent des choses injustifiées fondées sur la croyance populaire ou sur l'ignorance. Ces opinions changeront au fur et à mesure que le temps passe et que la photographie évolue aussi.

Au début, dans les premières années de la photographie, on pensait qu'il s'agissait de quelque chose de « naturel ». Il faut comprendre que le public n'avait pas suffisamment d'explications par rapport à cette nouvelle machine et, généralement, même pas les connaissances nécessaires pour la comprendre. Alors c'était une croyance presque divine qui ne dépendait que de la nature, Jules Janin a écrit ceci par rapport à la photographie dans son article publié en 1839 : « Songez donc que c'est le soleil lui-même, introduit cette fois comme l'agent tout-puissant d'un art tout nouveau, qui produit ces travaux incroyables. ... nulle main humaine ne pourrait dessiner comme dessine le soleil » (Janin 1839 cit. Chapuis 2012). Même après quelques années de l'apparition de la photographie, on voit comment la métaphore de la nature n'est pas exclusivement propre aux années de sa naissance.

Peu après la nature aura une position secondaire et ce sera la science qui prendra sa place. La photographie pouvait tout copier, tous les petits détails que parfois la main du peintre n'arrivait pas à obtenir. Justement à cause de cela, cette nouvelle invention serait expliquée par la science et les gens penseront à elle comme un produit magnifique et tout nouveau. On croyait que l'homme ne faisait rien par rapport à l'appareil et que c'était la machine qui avait le « pouvoir » naturellement, qu'elle avait la capacité de prendre et de fixer l'image. De même, il y avait beaucoup d'écrivains tels Balzac ou Théophile Gauthier qui croyaient aux pouvoirs magiques de la photographie. D'autres pensaient que la photographie pouvait saisir une partie de leur âme quand on se faisait photgraphier. Ce qui leur faisait penser à cette possibilité c'était que la caméra se servait de la lumière pour « dessiner » l'image, et l'âme était conçue comme quelque chose de matériel mais à la fois immatériel, à la manière de la lumière. Pour les gens du XIX^e siècle, cette théorie était connue comme la *théorie des spectres* et elle a doté la photographie d'une teinte magique ou plutôt spirituelle.

Ce n'est que dans les années 90 du XIX^e siècle qu'on reconnaît la figure du photographe et que la photographie prend des tonalités un peu plus artistiques. **L'homme** comme photographe sera visible dans son œuvre, de la même façon que l'auteur et son style sont visibles dans les romans. En fait, on peut le constater dans l'article de Baudelaire du *Salon de 1859* ; il ne considère point la photographie comme art mais comme la « servante » des arts et des sciences.

Les passionnés de la photographie lutteront pendant tout le XIX^e siècle pour la visibilité du photographe pour que, au début du XX^e siècle, on admette que la photographie n'est pas tout uniquement ce qu'on avait vu jusqu'à lors. Il y avait tout un univers artistique derrière ce qui semblait à première vue, la simple fixation de l'image grâce à un processus chimique. On commencera à parler du devenir de la photographie et de toutes les choses qui restaient encore à faire.

III. BAUDELAIRE ET LA PHOTOGRAPHIE

A. Baudelaire, critique d'art

Charles Baudelaire, né le 9 avril 1821 à Paris et mort également à Paris le 31 août 1867, est connu surtout pour être le poète créateur de *Les Fleurs du Mal* (1857). Cependant, il reste aussi connu comme l'un des meilleurs critiques d'art de l'époque et on va se consacrer à analyser précisément son *Salon de 1859* où il argumente que la photographie naissante n'est pas du tout un progrès. Parmi ses critiques les plus connues, il publie *Le Salon de 1846*, *Le Salon de 1859* et *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Son œuvre critique n'est pas très lue de son vivant mais, de nos jours, ces textes servent à mieux comprendre l'idéologie de Baudelaire à propos de l'art, les idées qu'il y expose sont aussi transposables à lui en tant qu'artiste et homme littéraire.

Avant d'entrer en matière, dans *Salon de 1846* on trouve un chapitre intitulé «À quoi bon la critique ? ». Baudelaire s'étend ici sur le problème de la critique, elle ne peut ni faire penser ni réfléchir aux bourgeois. Ce point-ci est facilement comparable à sa propre expérience, il montre ses créations poétiques au monde qui semble ne pas le comprendre. Il veut montrer le beau qui se cache dans tout ce que ses contemporains considéraient comme un manque de goût. Pour lui, le véritable artiste, du point de vue de la critique, sera celui qui met autant de « romantisme » possible dans son œuvre, c'est-à-dire, celui qui puisse faire l'œuvre d'art la plus moderne en la conjuguant avec une certaine naïveté. Ce qui manifeste, encore une fois, les aspects contradictoires de son œuvre, c'est-à-dire, son attachement à une forme classique tout en voulant rester moderne.

Quand Baudelaire a écrit la critique du *Salon de 1859*, il faisait déjà plus de 10 ans qu'il n'écrivait rien de la sorte, sa dernière œuvre critique étant écrite à l'occasion du *Salon de 1846*. Le *Salon de 1859* fut publié dans *La Revue Française* dans la même année et il sera inclus à titre posthume dans *Curiosités Esthétiques*.

On peut considérer la critique comme un art chez Baudelaire, la manière de s'exprimer et de se faire comprendre par ses lecteurs, est pleine de son caractère. Il y

met, probablement d'une manière consciente, sa propre vision de la poésie. Souvent, elle n'était pas très acceptée, alors il appliquait les théories esthétiques de sa poésie dans sa critique de l'art, dans ce cas, de la photographie. La critique est donc pour lui une alternative pour se faire connaître et comprendre. Baudelaire, en tant qu'artiste moderne, rejetait profondément la photographie, mais pourquoi ? Il accepte et loue des peintres comme Guys et Delacroix par leur modernité, il pouvait se refléter dans ses mots d'admiration adressés à eux. Comme lui-même, ces deux peintres n'étaient pas du tout reconnus à leur époque vu que leur art se considérait très différent à celui qui était en vogue dans leur temps – un art beaucoup plus réaliste. Baudelaire a toujours été considéré comme un artiste moderne, mais il a aussi des traits qui évoquent son côté classique (dans la forme de ses poèmes, par exemple). On trouve une possible connexion face à la question de pourquoi il rejette la photographie. C'est la connexion entre la modernité et le classicisme, il est un artiste moderne mais il n'arrive pas à accepter ce qui le dépasse en termes esthétiques et ce qui, pour son époque, était trop nouveau et moderne pour lui. Il est possible qu'il rejette la photographie parce que c'est l'acte réflexe de son propre caractère et de sa manière à lui de concevoir l'art. D'après lui, l'art doit être même s'il maintient encore la forme classique dans la plupart de ses poèmes. Au contraire, on sait qu'il a aussi bouleversé la forme de la poésie avec ses poèmes en prose, c'est l'un des paradoxes qu'on trouve chez lui en analysant ce chapitre du *Salon de 1859*. On peut dire que cette attitude est semblable au fait qu'il se faisait photographe tout en critiquant la photographie, tout comme il rejette les artistes réalistes à cause de leur rigidité en représentant la réalité même s'il n'était pas complètement romantique lui-même.

En ce qui concerne le sujet de la photographie, dans ce Salon, Baudelaire va exprimer son dégoût et on peut deviner qu'il blâme la société de l'époque à cause de tous les changements entraînés par la photographie et son rapport avec l'art. Elle était coupable de l'influence croissante de la photographie sur l'art, c'était elle qui encourageait les photographes à « geler » les situations de la vie courante ou les portraits en transformant pour toujours le devenir de l'art. Cette décadence esthétique, selon lui, sera reprise plusieurs fois par l'écrivain.

B. Salon de 1859 et Modernité

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. (Baudelaire 1869)

L'exergue qui introduit ce chapitre reflète l'amour profond de Baudelaire pour l'art, en fait, il a consacré toute sa vie à essayer d'atteindre une sorte de sommet esthétique. L'art déterminera donc pour lui sa vie et il la transmettra en cachette dans son œuvre, parmi laquelle se trouve le chapitre qui attire notre attention.

La photographie peut être considérée comme l'une des plus modernes inventions du XIX^e siècle. De manière semblable, dès qu'on pense à Baudelaire, ce qui nous vient toujours à l'esprit c'est la modernité. Il est le poète moderne par excellence, mais ce n'est pas seulement à cause de la forme de sa poésie – dans les poèmes en prose – qu'on le croit moderne mais aussi pour ses idées. Il se montre notamment moderne vu qu'il parle du sexe, lesbianisme, dépression, de la mort, alcoolisme, etc. mais aussi de l'art, de la rêverie et de la beauté. Donc il a provoqué beaucoup de controverse à son époque, on dit souvent qu'il aurait dû naître dans un autre moment et qu'il était en avance sur son temps. C'est là le but de notre étude : analyser sa vision par rapport à la photographie, reconnaître ses paradoxes et les caractéristiques propres à Baudelaire.

Baudelaire allait toujours à contre-courant par rapport à ses contemporains. Inversement quand il écrit son *Salon de 1859* et plus précisément le chapitre « Le public moderne et la photographie » on constate que sa modernité se dissipe et qu'il devient un homme dont l'avis est que la photographie n'est pas du tout un art. En fait, il écrit sur une sorte de dégénération esthétique qui entraîne celle de l'art puisque l'artiste fait ce que la société veut qu'il fasse. La photographie devrait servir la science et les arts comme une « humble servante » et rien de plus. Alors, afin de mieux comprendre sa position face à ce sujet, on va analyser son chapitre sous le titre de « Le public moderne et la photographie » en le conjuguant avec ses idées et les modes de l'époque. Peut-on le considérer vraiment comme moderne quand on parle de sa critique de la

photographie ? Est-ce que « Le public moderne et la photographie » peut être un exemple de sa modernité ?

Baudelaire trouve dans la photographie une sorte d'ennemi auquel il faut faire face, il doit lutter contre cette nouvelle invention qui menaçait sa conception de l'art. Baudelaire commence par faire sa critique par rapport à l'esprit français. Ici il commence à traiter les paysans comme des inutiles et des bêtes parce que selon lui, ils ne savent rien du monde artistique. C'est à cause d'eux que la photographie a eu le succès que l'on connaît et aussi que la peinture se voit influencée. Dans ce monde, l'importante demande de la photographie de la part du public provoquera que tout se voit imprégné des traits qui caractérisent la photographie. Baudelaire, dans cette première partie, va diviser les français en deux camps : ceux qui aiment la photographie et ceux qui sont donc bêtes, « étrangers à l'art », ceux qui ne sont pas « naturellement peintres ». Ce premier groupe de personnes n'a pas un goût esthétique compatible avec celui de Baudelaire. Les autres gens sont ceux qui rêvent, qui aiment la beauté et qui savent comment la réussir. Ceux-ci sont les vrais peintres, ceux qui, comme Constantin Guys ou Delacroix, savent capturer l'essentiel, le permanent et le transitoire dans leurs tableaux.

Évidemment Baudelaire montre son désir qu'on peigne ce qu'on rêve et non pas ce qu'on voit. La photographie va donc choquer complètement avec son point de vue et elle incarnera tout ce qu'il n'aime pas dans la peinture. Toutefois, il admet des marques positives dans l'invention de Daguerre. Il l'envisageait comme une machine ou un instrument qui devait servir à capturer des images pour des albums de voyages, pour la recherche scientifique et même pour préserver le patrimoine déjà trop ancien sous forme de souvenirs. La photographie était utile en tant que instrument compilateur d'images, mais, définitivement, non pas pour créer une quelconque forme artistique.

Baudelaire n'aime pas la photographie parce qu'elle montre la vérité. Il a toujours aimé la beauté qui se cachait, qui se trouvait en dessous de ce qu'on voit à première vue, ce qu'il essaie de montrer dans ses poèmes. En plus, les femmes maquillées et qui allaient à contre-courant étaient celles qui éblouissaient le poète de même que les lesbiennes. Toute personne ou animal qui ne suivait pas les normes

dictées par la nature était digne de son admiration. Ainsi, cette invention n'est qu'un défi pour lui ou plutôt une occasion pour s'expliquer en raison de sa vision de l'art et même de la littérature à travers la photographie. Tout ce qu'il défendra dans *Le Peintre de la vie moderne* se voyait déjà dans « Le public moderne et la photographie », bien sûr dans les points consacrés à la critique de la photographie. Constantin Guys incarnait, d'après lui, son idée de beauté artistique tandis que la nouvelle invention gâchait tout le progrès que lui-même semblait avoir instauré, même si c'était très légèrement, parce que la société ne l'avait pas accepté de la même manière qu'elle a accepté et encouragé la photographie.

La société a toujours été sous le point de mire de Baudelaire, elle a été la coupable de la décadence de l'art dans le sens de ne plus avoir la capacité de juger ou de sentir ce qui était « éthéré ». Elle se contentait de contempler les images fixes et trop parfaites qui provenaient de la photographie. D'ailleurs, cette invention contaminait le monde des tableaux, Baudelaire s'en occupe dans la partie suivante de son essai. Il explique de façon humoristique, mais à la fois enragée, les titres choisis par les peintres pour désigner leurs tableaux. On pourrait voir une intromission de son caractère en tant que poète, les mots lui inspirent une sorte de rejet parce que, trop évocateurs, ils ne se correspondaient donc pas avec la réalité du sujet représenté. L'explication de ce comportement est que la société et les artistes cherchent surtout à déguiser leurs mauvais tableaux sous des titres trop poétiques, pourrait-on dire. Selon ses propres mots, « Cette race, en effet, artistes et public, a si peu foi dans la peinture, qu'elle cherche sans cesse à la déguiser et à l'envelopper comme une médecine désagréable dans des capsules de sucre; et quelle sucre, grand Dieu! » (Baudelaire 1859). Il se montre en colère par la situation bien qu'on puisse aussi noter que cette critique n'est pas adressée seulement à la photographie mais à tous les domaines de la vie artistique qui ne se correspondaient pas avec sa pensée, en littérature par exemple.

En outre, on sait que la popularité de la photographie coïncide avec l'essor du réalisme littéraire en France, il est donc possible qu'il ait existé un rapport entre ces deux événements. Baudelaire est déjà fatigué de devoir se justifier par rapport à ce qu'il aime et ce qui l'inspire. Il ne faut pas comprendre par cela qu'il n'aimait pas écrire des critiques et verser par là son opinion, tout simplement il s'agit du fait qu'il a toujours été

questionné et condamné pour sa vision de l'art un peu « démodé » ou probablement précoce. Ainsi, on est face à deux mouvements, le réalisme littéraire et la photographie qui, tous les deux, représentaient la réalité à l'opposé des idées baudelairiennes. L'écrivain était contre les deux tendances d'art tout en défendant un style qui lui était propre, celui de l'imagination et de la magie, pour lui, les symboles du vrai génie. Explicitement Baudelaire rejette le réalisme reflété dans la photographie en même temps qu'il condamnait aussi le réalisme en littérature, son domaine. Il défendra l'usage de l'imagination et du rêve qui provoquent chez le lecteur ou le spectateur pour la peinture, une impression magique. Cet essai lui servait donc comme un miroir à travers lequel il regardait et faisait une digression qui atteint sa catégorie et ses goûts d'écrivain. Il défend sa propre cause à travers les mots adressés à la photographie.

En analysant la critique du salon, Baudelaire consacre les premières lignes à décrire ces titres dont on parlait auparavant en donnant quelques exemples des choses qu'il trouve ridicules. Pour finir il commente l'intention qui se cache derrière les titres, c'est tout simplement une façon d'étonner le public ; comme le tableau n'a rien d'impressionnant selon lui, les peintres essayeront d'attirer son attention en faisant semblant que les tableaux ont quelque chose de poétique. Malheureusement pour Baudelaire, cette technique avait du succès et les gens prendront peu à peu du goût pour la photographie. Dans ce phénomène, Baudelaire pourrait faire référence à son propre cas dans la mesure où il n'a pas été accepté pour être trop moderne pour son époque, alors qu'une nouvelle invention qui bouleverse la France serait énormément reconnue de la société. La photographie ne méritait donc pas, toujours selon Baudelaire, cette attention dans le monde de l'art.

La photographie se consacre au XIX^e siècle comme un artifice intimement lié à la notion de modernité. Il faut comprendre que Baudelaire la rejettera en tant que matière artistique. Le période dans laquelle il écrit cette critique s'inscrit complètement dans l'époque qui verra naître la modernité en peinture. Dix années avant que Baudelaire n'écrive *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863)

Antoine Compagnon qualifie Baudelaire parmi d'autres contemporains comme « antimoderne ». On peut bien être d'accord avec lui parce qu'il explique le pourquoi de

cette notion pour catégoriser Baudelaire. Il commente le fait que Baudelaire était un moderne mais plein de contradictions, comme il a été expliqué ci-dessus :

Baudelaire en est le prototype, sa modernité – il inventa la notion – étant inséparable de sa résistance au « monde moderne » [...] ou peut-être de sa réaction contre le moderne en lui-même, de sa haine de soi en tant que moderne. (Compagnon 2005)

Encore peut-on avoir des doutes avec le terme qui est utilisé ici pour faire référence à Baudelaire, Compagnon éclaircit ainsi le concept : (Baudelaire 1846)

[...] *antimoderne* qualifiait une réaction, une résistance au modernisme, au monde moderne, au culte du progrès, [...] Il désignait le doute, l'ambivalence, la nostalgie, plus qu'un rejet pur et simple (Compagnon 2005)

Baudelaire laisse entrevoir la dualité qui le caractérise comme moderne. Il s'adresse encore à Morel pour lui dire qu'il y a des tableaux ou des sculptures qu'il trouve beaux mais qu'il est impossible de les reconnaître à partir de leurs titres extravagants. Jean Morel était à l'époque le directeur de la *Revue Française*. S'adressant à lui, Baudelaire fait noter son dégoût et son opinion selon laquelle il fallait éradiquer cette intromission de la photographie dans le monde des arts. Alors, Baudelaire ajoute que ces tableaux sont peut-être bons, mais en fait, il ne les connaît pas assez pour les juger. Selon Compagnon (Compagnon 2014), Baudelaire ne consacrait pas trop de temps à regarder les œuvres d'art qui s'exposaient aux salons.

Après la digression à cause des titres absurdes des œuvres, Baudelaire explique la raison de son argumentation contre eux. Il commente à nouveau la décadence du peuple en des termes artistiques. Il se demandait si c'était un problème isolé à son époque ou si cela avait toujours existé dans l'histoire de l'art. Il s'agit d'une accusation assez directe qu'il fait contre les paysans en les traitant des bêtes, car ils aimaient les tableaux que Baudelaire avait analysés si durement. D'ailleurs il blâme exclusivement les français de ce déclin esthétique, ils sont les seuls responsables de l'horreur provoqué par la photographie. La loi de l'offre et la demande empire le problème, comme explique Baudelaire, l'énorme affluence du public aux salons pour la photographie

provoque qu'elle soit de plus en plus importante et qu'elle exerce une domination très puissante sur les tableaux.

On pourrait considérer comme un sujet paradoxal le fait que Baudelaire argumente que pour lui, la faute ou la perte de l'âme est intrinsèque au progrès. Lui, qui a toujours défendu la cause de l'imagination et du rêve face aux traits beaucoup plus réalistes, contemple maintenant le besoin d'éliminer cette magie qui donnait aux œuvres d'art la touche personnelle de l'auteur. Dès lors, il ne faut pas s'étonner que Baudelaire soit considéré comme un antimoderne pour Antoine Compagnon quand il dit :

Toutes les choses modernes sont objets d'une attitude ambivalente de la part de Baudelaire, d'un *Odi et Amo* permanent, d'un sentiment oscillant sans cesse entre horreur et extase. (Compagnon 2012)

La photographie change complètement la tradition artistique du XIX^e siècle. Il n'y aura plus des tableaux représentant des sujets divins. Les portraits du peuple les auront remplacés. Surtout au commencement de la photographie, c'étaient les bourgeois et les aristocrates les rares chanceux qui pouvaient se permettre un portrait photographique. Cet égocentrisme commençait à s'approprier de la société. En fait, ils étaient nombreux les journaux ou les critiques d'art qui admiraient tellement la photographie qu'ils finissaient par l'assimiler à la religion. Déjà les portraits avaient remplacé les motifs religieux. Parmi ces critiques et écrivains se trouvait Jules Janin qui parlait de la divinité de Louis Daguerre, à nouveau dans son article *Le Daguerriotype*, « il y a là une perfection divine qui offre le portrait spontané de la nature vivante » (Séjan 2012). Cette comparaison deviendra un cliché et *Le Figaro* publiera en 1859 un article sur Nadar en l'admirant comme on admire à une divinité. « ... le soleil seul est Dieu et Tournadar² est son prophète ».

Dans le troisième paragraphe de son essai, Baudelaire prolonge son discours du progrès autour de la notion de goût du Beau et goût du vrai. Il laisse échapper ici la

² Tournadar fait référence au célèbre photographe du XIX^e siècle, connu habituellement comme Nadar. Son nom était Félix Tournachon mais à cause de son habitude de finir toutes ses phrases avec « dar », on l'a surnommé Félix Tournadar et puis tout simplement Nadar.

comparaison qu'on a déjà pu noter, celle du peintre et du poète. Étant donné qu'ils suivent la voie naturaliste, ils sont tous les deux des « monstres » d'après lui. Il faut éclaircir l'idée que quand il dit « peintre naturel » en faisant référence à ceux qui dessinent l'image avec le soleil, la nature, certainement il parle du photographe. Baudelaire se justifie donc, en disant encore une fois que le public montre une telle sottise qu'il n'est pas capable de voir le Beau car ils ne cherchent que le Vrai. Ce jugement de l'art photographique et du goût du public est facilement extrapolable à tout ce qu'il dit dans ses autres critiques, voire *Le peintre de la vie moderne*. Il dit constamment que le Beau, la magie et le rêve doivent être toujours plus importants et qu'ils sont plus nécessaires dans le monde artistique que le vrai, qui désignerait, dans ce cas, la reproduction fidèle de la réalité grâce à l'appareil photographique. Il rédige un discours qui sera repris à la fin de cet essai dans lequel il admet les possibles bienfaits de la photographie à l'exception de son entrée dans le monde artistique. Voici ce que Baudelaire écrit : « Il n'est pas artiste, naturellement artiste ; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste » (Baudelaire 1859). Tout de même, il admet que c'est naturellement que notre cerveau s'est construit, c'est-à-dire, avec des images du naturel qui s'y accumulent.

Aux yeux de Baudelaire la photographie est un défoulement violent dès qu'elle montre la vie et les images telles qu'elles sont. Il préfère le flou, le manque de netteté propre aux dessins de son admiré Constantin Guys. Au contraire, la photographie est capable de montrer très clairement toutes les petites marques, dans les portraits par exemple, de la peau de ceux qui y sont représentés. Dans cette optique, Marcelin, un dessinateur, décrit dans son article « À bas la photographie », quelques images d'Ingres, Alexandre Dumas et Delacroix. Il y a pour chacun une peinture (portrait), une caricature et une photographie dont il détaille les caractéristiques physiques et même psychologiques qui lui viennent à l'esprit en les observant. Ironiquement ou pas, c'est toujours la peinture et même la caricature qui montrent les attributs grandioses tandis qu'il démolit cette description dès qu'il commente la photographie. Cette dernière est celle qui enlaidit les personnes, elle montre la personne réelle sans possibilité d'embellir les lignes trop dures du visage, les marques des rides, les contrastes, les caractéristiques physiques les plus proéminentes, etc. (Annexe fig. 5)

Ceci nous sert à faire un grand pas en avant et à nous arrêter presque à la fin de cette critique de Baudelaire. Ses mots soutiennent ce que Marcelin exemplifiait dans *Le Journal Amusant*, sans pour autant abandonner sa critique de la bêtise et de la société française de son temps enthousiaste de la photographie. « ... ils consultent la photographie comme un oracle, et toutes les fois qu'ils ne retrouvent pas sur la toile ce que la photographie leur a montré, ils se déclarent mécontents » (Baudelaire 1859). Ainsi, Baudelaire réitère le pouvoir embellissant de la peinture, le goût pour le Beau et non pas du Vrai. La comparaison entre la caricature, la peinture et la photographie de la même personne est très significative car on se trouve dans un moment d'évolution sur le plan des arts. Ce que Marcelin souligne c'est justement la critique de Baudelaire de la photographie.

Ensuite, Baudelaire cite l'un de ses contemporains qu'il appréciait le plus, l'écrivain américain Edgar Allan Poe, « It is a happiness to wonder, « c'est un bonheur d'être étonné ; » mais aussi, "it is a happiness to dream", « c'est un bonheur de rêver » » (Baudelaire 1859). Il revient encore sur le même sujet, il ne va pas considérer quelqu'un comme artiste seulement par le fait d'avoir la capacité d'étonner, dans ce cas, le public. Reste que le public ne sait pas jouir de la beauté telle que Baudelaire la comprenait, il faut que quelque chose soit beau pour étonner. Cependant, tout ce qui étonne n'est pas ultérieurement beau, voilà la photographie pour Baudelaire. Les artistes sont catégorisés sous le titre d'obéissants, c'est-à-dire, ils feront tout ce que le public veut, si médiocre que cela puisse être, si cela l'étonne. Par conséquent, les artistes utilisent de ridicules stratagèmes, ci-dessus évoquées, pour étonner parce qu'ils savent que le public ne va pas apprécier le tableau mais ce qui l'entoure. C'est ainsi que Baudelaire revient sur le motif des titres ridicules dans les tableaux comme si cela était la seule manière de garantir l'assistance au Salon. Par rapport au public, Baudelaire écrit : « ils [les peintres] le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable ». (Baudelaire 1859)

Le poncif de l'égoïsme réapparaît dans le paragraphe suivant, on nous dit que la « société immonde », celle qui se fait photographier et qui va aux salons pour admirer les photos, va mal finir pour avoir « [contemplé] sa triviale image sur le métal » (Baudelaire 1859). Baudelaire essaie d'évoquer ici la terrible fin à laquelle on arrivera

dans des termes artistiques, il n'y aura plus rien qui puisse être catégorisé comme Beau ou artistique si on continue ainsi, à ruiner tout ce qu'il restait de « divin ». De son vivant, les œuvres de Baudelaire n'ont jamais été bien accueillies du public et on peut donc supposer que son goût divergeait du reste de la société. C'est à cet égard qu'il se moque des français aimant la photographie en s'approchant du sujet d'une perspective morale, dimension très importante dans son œuvre.

Après la peinture, Baudelaire passe à critiquer une nouvelle mode qui est apparue avec la photographie : les tableaux vivants. Il s'agissait de se faire photographier en recréant les tableaux classiques, encore une alternative à l'art en peinture traditionnelle. Une attitude dédaigneuse est latente toujours contre cette multitude : « société immonde, abominations, groupes de drôles et des drôlesses, attifés » (Baudelaire 1859) etc. Ces qualifications et adjectifs font référence à ceux qui participent dans ces sortes de mises en scène qui, d'après Baudelaire, insultaient l'histoire ancienne, « commettant ainsi un sacrilège ». (Baudelaire 1859)

À continuation, Baudelaire s'attaque une nouvelle approche de l'art visuel dans au XIX^e siècle, le stéréoscope. Il s'agissait d'un appareil similaire à des lunettes qui présente deux images, une pour chaque œil. Il permettait de voir des images légèrement en relief et il est devenu toute une obsession pour les adultes et même pour les enfants. Baudelaire, dans un texte qui date de 1853, mentionne déjà cette invention, connue aussi pour être un facteur important pour l'apparition du cinéma. Voici comment le poète le définit : « Je veux parler du joujou scientifique. Le principal défaut de ces joujoux est d'être chers. Mais ils peuvent amuser longtemps, et développer dans le cerveau de l'enfant le goût des effets merveilleux et surprenants. Le stéréoscope, qui donne en ronde bosse une image plane, est de ce nombre. Il date maintenant de quelques années. » (Baudelaire 1997)

Quelques années après, dans le texte qui nous concerne, celui du *Salon de 1859*, Baudelaire traite le stéréoscope d'une manière beaucoup plus sévère, de nouveau comme un obstacle au progrès artistique et, en plus, très commercialisé. Ceci aggravera la vision que Baudelaire a de cet instrument vu qu'il répudie le commerce et le fait de se vendre à la société. La société s'entêta avec le stéréoscope d'une telle manière que le

produit s'est développé jusqu'au point de servir à exhiber des images obscènes et devenir plutôt un article de commerce qu'un objet artistique. (Annexe fig. 6)

C'était un divertissement pour la société, voire les enfants qui sortaient de l'école selon les mots de Baudelaire, faisaient usage du stéréoscope. Ces images, à peu près en trois dimensions, accumulent tout le réalisme que Baudelaire haïssait même si cela représentait un certain progrès vis-à-vis à l'histoire de l'art. Cette idée commerciale du stéréoscope est très méprisée par Baudelaire, il l'entend comme une prostitution de l'artiste, le motif est souvent employé par Baudelaire, l'art ne devrait pas succomber à la sottise de la multitude. La comparaison que fait Baudelaire en décrivant le stéréoscope est notable parce que l'expression « comme des lucarnes vers l'infini » fait référence à la forme dont on devait se positionner pour pouvoir bien observer l'image à travers cet appareil. Force est de constater que Baudelaire n'utilise aucun mot en vain, et « trous »³ avait une connotation obscène qui renvoie aux usages pornographiques des stéréophotographies à l'époque.

De même, dans cette partie, Baudelaire conteste les cartes de visites qui furent également très vite divulguées. Ces cartes étaient, de manière explicite, l'emblème de l'égoïsme, toute la société s'en faisait prendre une. Auparavant ce n'était que l'aristocratie qui pouvait se permettre un portrait en peinture, mais avec les cartes de visite, ces petites photographies, dorénavant il sera possible pour la bourgeoisie d'avoir un portrait et de compléter ainsi son album de famille. Peu à peu et grâce au travail de quelques photographes nomades, le bas peuple, ceux qui habitent à la campagne, etc. pourront aussi avoir accès à la photographie (Del Valle Gastaminza 2013). Il s'agit encore d'une critique de l'hypocrisie de la société, la manière qu'on avait de créer une image de soi-même et la contempler : revient l'image de Narcisse, celle que Baudelaire avait mentionné dans son essai.

L'industrie est le sujet auquel Baudelaire consacre les derniers paragraphes de son essai, en lui donnant ainsi une place importante qui sert de conclusion et de résumé pour toutes les idées y exposées. Il est à remarquer qu'on se trouve chronologiquement

³ « Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini » (Baudelaire, 1859)

en plein dans la Révolution Industrielle et bien évidemment elle est un facteur décisif qui touche tous les domaines de la vie, notamment la vie artistique.

L'écrivain explique, dans ces derniers paragraphes, que ces deux domaines de la vie – l'art et l'industrie – ne devraient pas se mélanger pour qu'ils puissent fonctionner correctement, en tout cas, l'une devrait servir l'autre :

Cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. (Baudelaire 1859).

C. Griefs et ambivalences

Après avoir parcouru la critique à la photographie d'un point de vue analytique, la partie suivante sera consacrée à expliquer les questions les plus importantes tirées du chapitre de 1859. Ce sera donc, une compilation des idées qui marquent la pensée de Baudelaire quant à la photographie. Elles étaient présentes dans son imaginaire tandis qu'il s'oppose à la nouvelle invention mais aussi il y en a qui peuvent être récupérées des opinions de la société qui voyait la répercussion causée par la photographie à leur époque.

1. Les peintres manqués

L'une des parties les plus saillantes de la diatribe de Baudelaire c'est le constant mépris dirigé vers ceux qui décident de se consacrer à la nouvelle technique. Le poète se base sur le fait qu'ils n'ont pas eu du succès en peinture, alors ils participeront du côté opposé de l'art : la photographie. Même si ce n'était pas du tout encore un art, la photographie présentait les traits réalistes que la peinture n'avait pas pu atteindre. Il est donc raisonnable que le poète ait pensé à un boycott contre la peinture.

À partir de la naissance de la photographie qui semblait, dans un premier moment, se substituer à la peinture, on ajouterait d'autres figures tels le photographe qui sera, par voie de conséquence, le substitut du peintre. Il y a une certaine controverse

avec ce nouveau métier. Dans « Le public moderne et la photographie » il aborde ce terme toujours sous forme de critique vers la société bourgeoise. Ces photographes se disaient souvent des « peintres naturels » étant donné qu'au début on considérait que les photographies étaient dessinées grâce au soleil. Ces « peintres » ou plutôt ces photographes seront qualifiés très négativement de la part de Baudelaire, pour lui ils ne sont pas du tout des artistes. D'ailleurs, il donne à entendre que ce sont eux qui ont poussé la crise de l'art ainsi que la société bourgeoise, leurs clients. Les photographes sont donc les peintres qui n'ont pas pu aboutir à rien de mieux dans la peinture : « peintres manqués », « mal doués », etc. De cette prémisse, qu'ils ne sont pas des artistes, on peut en tirer que la photographie n'est pas non plus un art d'après Baudelaire. C'est justement ce qu'il affirme tout au long du chapitre « Le public moderne et la photographie ». Peu importe ce qu'il aborde à chaque moment, il y a toujours un bas-fond qui rappelle cette idée du peintre manqué comme l'origine du désastre.

Le critique de la *Revue des Deux Mondes*, Gustave Planche, montre une opinion semblable à celle de Baudelaire à propos des peintres mal doués qui ne savent pas trouver un chemin dans l'art pour se séparer de la technique photographique. Ceux-ci, succombant à l'invention de Daguerre, constituent également la cible de la critique pour Planche quand, en 1857, il écrivait dans sa revue :

Les peintres qui ne sont pas assez opulents ou assez résolus pour résister au goût corrompu des gens du monde se proposent l'imitation comme but suprême et accréditent l'erreur que leur bon sens condamne. C'est ainsi que le paysage s'est détourné de sa voie légitime. (Planche 1857 cit. Compagnon 2014)

La pensée de Planche est reflétée dans *Le Salon de 1859* et à cela s'ajoute encore l'idée de vengeance transmise par Baudelaire. La vengeance fait référence à l'incapacité des « peintres » à montrer leur génie, à plus forte raison parce qu'ils ne le possédaient pas selon le poète. Il explique ainsi, que les peintres décidèrent de tirer parti de la situation pour nuire l'art sachant, qu'à ce moment-là, la photographie était un adversaire de taille. En fait, dans un premier moment, la photographie dépassa la peinture réaliste mais après, avec la naissance de l'impressionnisme, la situation s'est rétablie. Plutôt que

rétablie, la situation entre les deux s'est différenciée : l'art et la photographie poursuivent chacune un chemin différent, d'accès impraticable pour l'autre.

Force est de constater que les amoureux de l'art comme Baudelaire n'étaient pas les seuls à critiquer mais qu'il y avait aussi des photographes. Parmi eux, Nadar se défendait des accusations qui méprisaient son métier qui se publiaient même dans des journaux. Souvent, le *Journal amusant* divulguait des articles en rejetant la photographie et en se moquant des photographes. Le reproche d'être un mauvais peintre devint courant et il fut maintes fois repris par la critique. Cependant, Nadar renverse la situation et l'utilise, cette fois, contre les peintres :

Aussi tout un chacun déclassé ou à classer s'installait photographe, - clerc d'étude qui avait un peu négligé de rentrer à l'heure un jour de recette, ténor de café-concert ayant perdu sa note, concierge atteint de la nostalgie artistique, - ils s'intitulaient tous *artistiques* ! – peintres ratés, sculpteurs manqués affluèrent, et on y vit même reluire un cuisinier. (Nadar 1900 cit. Compagnon 2014)

L'une des justifications des défenseurs des arts est donc que ces photographes ne faisaient rien d'artistique. Le problème réside dans la subjectivité de cette notion étant donné que personne ne peut parler de « l'art » comme quelque chose d'irréfutable. Malgré ses efforts et ses connaissances du monde artistique, Baudelaire n'a pas pu voir la créativité naissante des photographes qui, dans le moyen terme, allaient atteindre le qualificatif d'« artistes ». Tout de même, il est possible que Baudelaire ait visualisé le futur succès et le développement de la photographie et qu'il la critiquait de crainte qu'elle ne dépasse l'art.

2. Le réalisme

Ce qui était dans ce moment en vogue par rapport à la peinture était le mouvement réaliste auquel on pourrait considérer comme la cause de la chute de la peinture au dépit de la photographie. L'appareil photographique n'a fait que proportionner les outils pour aboutir à l'image réelle qu'on poursuivait avec la peinture réaliste. Bien entendu que la photographie ne pouvait, au moins à ce moment-là, émouvoir de la même façon que le feraient les toiles traditionnelles. Elle manque la

touche personnelle de l'artiste mais que, au cours des années, les photographes sauront projeter, dans leurs images, leur empreinte. Baudelaire le décrivait dans son texte : la photographie ne pouvait être considérée comme un art puisqu'on ne voyait pas en elle la rêverie ni le mouvement qu'il attendait des œuvres.

Il est certain, donc, que Baudelaire détestait le réalisme ; son œuvre, voire ses poèmes, en témoignent aussi que sa critique et ses lettres. Dans sa critique du salon de 1859 il consacre des pages à la façon avec laquelle la photographie dessinait la réalité. Il défendait fortement l'importance d'aboutir à un résultat qui soit beau ce qui sera expliqué soigneusement quelques années après en 1863 dans *Le Peintre de la Vie Moderne*. Alors, le beau, selon lui, serait formé d'une partie immuable et permanente et d'une autre qui serait transitoire et changeante selon l'époque et les mœurs de chaque période. Ce ne sera que le dessinateur Constantin Guys, loué par Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, celui qui mérite l'honneur de maîtriser la « méthode » qui conjugait l'immuable et le transitoire, en d'autres termes, il arrivait à refléter dans ses dessins l'idée baudelairienne du beau. L'œuvre de Guys était marquée d'un mouvement que Baudelaire a bien su noter. Il observait les gens de l'époque et les reproduisait fidèlement dans le papier tout en introduisant une touche personnelle qui faisait de ses dessins quelque chose de très personnel. Pour comprendre ce qu'il pensait en 1859 sur la photographie, il était nécessaire d'avancer un peu dans le temps et d'analyser sa vision de l'art des mœurs. La photographie, on s'en rend bien compte, était capable de reproduire très minutieusement les mœurs et les habitudes de la société avec une précision presque impossible d'imiter par les peintres réalistes du XIX^e siècle.

Le réalisme qui caractérisait la peinture à l'époque trouve sa plus haute réalisation dans la photographie, il était impossible pour la peinture de surpasser cette technique de copie très précise de la réalité. C'était donc, pour Baudelaire, la cible de sa critique étant donné qu'il est toujours allé contre ce mouvement qui manquait du génie. Selon Antoine Compagnon, on comprend que l'écrivain critique déjà les tableaux réalistes avant que la photographie ne devienne son objectif : « Il reproche à la nouvelle génération son imitation servile et littérale de la réalité, dépourvue de génie créatif, proche en cela de la méthode photographique » (Compagnon 2014). De même, ici on peut en tirer l'idée du vrai et du faux chez Baudelaire. La photographie, étant une copie

exacte de la réalité, n'était pas pour lui de l'art. Pour aboutir à montrer le réel il faudra évoquer, au moyen de l'imagination, les sensations et le rêve du peintre. En effet, pour Baudelaire, les romantiques avaient la capacité d'exprimer le beau même s'ils incorporaient des touches personnelles. Ne faisant donc pas la copie exacte du sujet représenté, ils le rendaient beau. En contrepoint, les réalistes, si contradictoire que cela puisse paraître, en peignant uniquement ce qu'ils voient sont qualifiés des « menteurs » à cause de leur volonté d'imiter minutieusement la réalité :

Je désire d'être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir. (Baudelaire 1859)

Ce qui représente le réel et rien de plus, comme le fait la photographie, serait qualifié comme étonnant mais à ces images il leur manquait la touche qui les rendrait belles, c'est-à-dire, elles sont dépourvues de la partie de « rêverie » tellement admirée par le poète.

La peinture, surtout la peinture réaliste, est consubstantielle à la photographie car cette dernière naît de la nécessité de copier la réalité telle qu'elle est. Pour l'écrivain ce n'est pas une raison à respecter, au contraire, c'est le signe de la crise artistique. D'après Compagnon, « la photographie apparaît à la fois comme le produit de la crise de l'art, un produit exacerbé, et comme l'une de ses causes, une parmi d'autres » (Compagnon 2014).

Cette crise dont on parle est maintes fois reprise par Baudelaire dans son chapitre consacré à la photographie mais aussi dans l'un de ses poèmes en prose. Publié en 1863, dans le poème *Les Fenêtres* (Annexe fig. 7), l'auteur parle de ce qu'on voit quand on regarde à travers d'elles. En lisant le poème, on pourrait penser qu'il fait référence aux images photographiques quand il parle de fenêtres. C'est ainsi qu'il continue, cette fois au moyen de la poétique, à critiquer le réalisme et à l'opposer à l'imagination. « La reine des facultés », expression qui donne le titre à une autre partie

du *Salon de 1859* où il fait référence à l'imagination, partie essentielle de toute son œuvre.

Il n'est pas du tout invraisemblable que ce poème en prose invite à réfléchir sur l'imagination résistant au réalisme. La personne qui parle dans le poème se situe à l'intérieur et regarde par les fenêtres des choses et des sensations différentes. La première phrase pourrait poser un problème, parce que cela aurait plus de sens si c'était « celui qui regarde au dehors » et pas « du dehors ». Il attribue cette erreur à une publication à titre posthume en 1869. Tout de même, les critiques considèrent les fenêtres comme des métaphores des portes de l'imagination et aussi des images photographiques. L'auteur explique dans le poème qu'en regardant par une fenêtre fermée on peut voir beaucoup plus de choses que dans l'autre sens. Il pourrait certainement parler ici de la rêverie qui manquait aux photographies, elles étaient tellement claires et détaillées qu'on ne « voyait » rien de plus, il n'y avait plus la place pour l'imagination ni les sensations qu'on pourrait bien trouver dans une toile ou dans les caricatures de Daumier, les dessins de Guys... Il est possiblement une analogie de sa pensée sur les photographies et les toiles étant, donc, la première, la fenêtre ouverte à cause de tout ce qu'elle expose ; et la dernière, la fenêtre fermée. Justement, en étant fermée, elle permet à celui qui regarde de faire usage de son imagination qui lui révélera toujours beaucoup plus de choses que ne le fera la fenêtre ouverte. Ce qu'on voit, la nature, n'est donc pas la totalité de la vie, on n'enfermerait pas la vie dans une simple image photographie car elle ne rend pas de sensations selon le poète. Il faut la compléter comme le font les peintres modernes, en ajoutant leurs propres visions afin de concevoir une œuvre d'art unique et surtout belle à la manière de Baudelaire.

Nonobstant, la photographie arrivera tôt à comprendre comment changer la représentation des individus et à rendre les images plus floues et diffuses dans l'intention de mieux contenter ses clients. Ce sera un peu à la manière dont Baudelaire essaye de convaincre sa mère d'aller se photographier dans une lettre qu'il lui adresse. Même si cela commençait à évoluer, le public, tout comme lui, trouvaient parfois dans leurs portraits des tons et des ombres trop noircies qui les enlaidissent :

Ils ne voient que du noir qui rembrunit et attriste la figure. Cette nuit sur leur face les désolent et les navrent [et] chaque pli leur semble une ride. Pas de demi-teintes, mais une carnation uniformément blanche comme une buffleterie, et délicatement nuancée de rose aux pommettes ! Pas d'empâtements : cela est raboteux et grossier ! Les dessins des journaux de dames et de tailleurs, voilà leur secret idéal ! C'est propre, c'est soigné, c'est léché, c'est fini (Fournel 1858 cit. Charpy 2007)

3. L'engouement bourgeois

La fascination de la société bourgeoise pour la représentation fidèle des portraits et pour la photographie en tant qu'invention nouvelle, allait changer pour toujours le cours de l'histoire de l'art. Dans cette optique, c'est en fait le goût pour le réalisme en peinture qui pousse la société et provoquera l'énorme accueil reçu par la photographie dans ses premières années.

Quand on parle de la photographie, Baudelaire blâme la société bourgeoise. L'engouement qu'elle manifestait devient la cible de ses plaintes artistiques. Cependant, quelques années après, dans *Le Peintre de la vie moderne*, il évoque une idée apparemment contraire à celle-ci en expliquant que le peintre doit être une espèce de flâneur, il devrait observer et s'imprégner de la foule pour pouvoir la représenter en étant conscient des détails qui la font unique. Ces deux idées font penser à une conception paradoxale du poète sur la société bourgeoise de l'époque. Pourtant, il est essentiel de percevoir la nuance qui efface cette confusion. Baudelaire n'est pas d'accord avec le fait que la société interfère dans les domaines artistiques. De ce fait, la photographie commença à occuper une place dans les salons, auparavant réservés à la peinture et sculpture. Pour aboutir au beau résultat dont Baudelaire parlait dans *Le Peintre de la vie moderne* il ne fallait qu'observer la foule, se mêler avec elle et arriver à saisir la quintessence futile et transitoire afin de rendre l'œuvre belle à la manière de Baudelaire.

La photographie a profité d'un succès soudain dans la France du XIX^e siècle en seulement vingt années. Ce sont surtout les bourgeois, dotés d'un croissant pouvoir économique, ceux qui favorisent le commerce et la passion pour les images photographiques. Cela contribue à la création d'une industrie photographique qui,

d'ailleurs, sera presque complètement contrôlée par le public, provoquant ainsi son irruption dans le monde artistique. Voilà ce qui poussa Baudelaire à le dénoncer dans *Le Salon de 1859* : « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. » (Baudelaire 1859). Il se sent obligé de dénoncer l'usage qu'on faisait de la photographie dès qu'elle commença à entrer dans un domaine qui ne lui correspondait pas d'après Baudelaire.

La banalisation et la démocratisation de la culture et de l'art suivent précisément ce que Baudelaire rapportait comme décadent. Malheureusement pour lui, la société bourgeoise jouait un rôle très important en ceci que l'offre et la demande dépendaient purement de ses goûts. Elle avait très bien reçu cette invention de sorte que les photographes exploitaient la situation et accorderont leur produit à la mode dictée par les bourgeois. Dans un premier temps il est essentiel de tenir en compte que la passion pour les portraits n'était pas une nouveauté, on les faisait déjà en peinture et ils étaient coûteux, ils étaient aussi une marque de puissance économique. L'évolution des techniques et l'apparition de la photographie n'ont provoqué qu'un changement de support. Nonobstant, l'avènement de la photo-carte⁴ a provoqué une obsession qui n'existait pas auparavant, le nombre de daguerréotypistes et des photographes en France monte brusquement vers le milieu du XIX^e siècle : « On dénombre une quinzaine de daguerréotypistes à Paris en 1845, 39 en 1859, 160 en 1856, plus de 200 photographes en 1861 et presque autant d'amateurs » (Charpy 2007)

La photographie devient un article social par la carte de visite. Le phénomène commença à Paris en 1859 quand le photographe Disdéri⁵ fit circuler des petites images photographiques de Napoléon entraînant un énorme succès. La carte de visite devient populaire et, en raison du succès des images de Napoléon, les premières seraient consacrées aux célébrités de l'époque. On commence à les collectionner et les échanger. Évidemment le produit se mondialise et les cartes de visite de la société bourgeoise s'ajouteront à celles des aristocrates et des célébrités. Elles servaient donc pour montrer

⁴ Photo-carte (ou carte de visite) était une image photographique patentée par Disdéri en 1854 qui supplante le daguerréotype en étant plus souple et plus économique.

⁵ André Adolphe Eugène Disdéri: photographe qui patente une nouvelle technique qui lui permet de reproduire six clichés sur la même plaque de verre.

la puissance économique, la classe sociale et en plus, c'étaient une identification personnelle face au reste de la société. Notamment ce bouleversement a raison d'être puisque jusqu'ici, on ne représentait que l'aristocratie. La bourgeoisie passera désormais à l'histoire. Pourtant il reste encore une grande partie de la population française à être représentée vu qu'elle n'avait pas les ressources économiques suffisantes pour le payer (Del Valle Gastaminza 2013). De toute façon, ce type de photographies transforme la société en créant même de nouvelles règles de comportement et des habitudes sociales :

Il est prudent, ... à la fin du siècle, d'avoir tout un jeu de photographies, de façon à pouvoir en offrir une nouvelle chaque fois qu'une époque consacrée ou une fête particulière exigent que vous envoyiez à ceux qui vous sont chers un objet d'art et de prix dont ils puissent décorer leur salon ... Il faut également pouvoir choisir, parmi diverses reproductions de vos traits, celle qui convient suivant le destinataire. (Charpy 2007)

Somme toute, l'idolâtrie vers ce genre d'images fait penser à Baudelaire au narcissisme bourgeois qui comportera, d'ailleurs, la décadence de l'art. Au fil du temps, le lien entre la photographie et la société bourgeoise se renforce, chose inévitable vu le succès qu'elle a provoqué dans cette classe sociale. Il n'est pas surprenant qu'on invente des codes et des normes qui servaient à mieux se préparer face à un photographe, à donner une meilleure image de soi-même. Tel était le bouleversement à cause de cette invention que la société s'est mise tout de suite à contrôler la façon dont on posait puisque cela montrerait un aspect ou un autre de l'identité : ils sembleraient plus beaux en utilisant telle ou telle lumière ; pour montrer de la supériorité il faudrait mettre la main dans une certaine position, etc. De même, la posture adoptée indiquera aussi certains attributs de la personne photographiée et ce sera la tâche du photographe de faire en sorte qu'ils reçoivent des images en accord avec leur statut social. Les gestes seront donc une partie importante de la photographie, l'individu devait rester immobile pendant un certain temps pour que l'image soit correctement prise tout en simulant une pose naturelle et pas raide. Il s'agissait toujours de feindre ce qu'on n'était pas, c'est-à-dire, en se faisant photographier, la bourgeoisie imitait l'aristocratie. Cette dernière avait des portraits en peinture qui projetaient sa distinction vis-à-vis des classes plus basses. La photographie était le moyen accessible aux bourgeois pour se rapprocher de l'aristocratie et cela a provoqué un engouement qui aliénait la société, elle ne se préoccupait de rien d'autre. L'invention de Daguerre a profondément transformé les

bourgeois de l'époque et, à la fois, elle a sali l'art ayant dépassé les barrières qui la séparait des peintures et sculptures exposés aux salons.

4. L'art et le commerce

L'engouement bourgeois entraîne des conséquences, néfastes pour la peinture, mais qui ont favorisé le développement de la photographie. Elles seront, par exemple, la commercialisation de l'art, motif central aussi dans le texte de Baudelaire. D'une part, c'est, en 1859, la première fois que des photographies sont exposées dans les salons autrefois consacrés seulement aux toiles et aux sculptures. D'une autre, la nouvelle invention attire aussi un nouvel intérêt commercial : un nouveau produit dont il faut profiter pour gagner de l'argent.

Une chose qu'on peut bien noter dans ce chapitre du *Salon de 1859* c'est que Baudelaire juge très durement les français. Pour lui, ses contemporains sont des hommes et des femmes bêtes qui ne savent rien de l'art ni de la vie non plus. Il montre une certaine rigueur contre ceux qui font de l'art une industrie et un commerce. Baudelaire admet que la France n'était pas au courant du monde artistique avant que la photographie n'apparaisse. Il explique qu'avec cette invention ils ont arrivé au comble de la situation, la photographie s'insère au salon et en plus, elle devient si populaire qu'on fait d'elle un article commercial dont la base était le narcissisme.

Dans la photographie, on trouve tout ce que Baudelaire déteste, si on ajoute à cela que c'était un succès de marchandisation la situation devient plus grave encore pour lui. Dans *Mon cœur mis à nu* (1887) on récupère un fragment consacré entièrement au commerce. Grâce à cela, il sera plus facile de connecter l'idée de la photographie comme quelque chose de détestable du point de vue industriel.

Le commerce est, par son essence, *satanique*. / Le commerce, c'est le prêté-rendu, c'est le prêt avec le sous-entendu : *Rends-moi plus que je ne te donne*. / L'esprit de tout commerçant est complètement vicié. / Le commerce est *naturel*, donc il est *infâme*. / Le moins infâme de tous les commerçants, c'est celui qui dit : «Soyons vertueux pour gagner beaucoup plus d'argent que les sots qui sont vicieux». / Pour le commerçant, l'honnêteté elle-même est une spéculation de lucre.

/ Le commerce est satanique, parce qu'il est une des formes de l'égoïsme, et la plus basse, et la plus vile. (Baudelaire 1887)

Une nouvelle corruption sous forme d'un produit s'acharne sur la société bourgeoise en transformant tout le monde : de nombreux ateliers de photographie seront créés chez les ateliers des anciens peintres, des boutiques seront également installées à Paris. La photographie est certes une révolution entraînant, avec elle, le monde artistique puisqu'elle le bouleversera, mais il s'agit aussi d'un bouleversement social. Elle sera le produit vedette par sa nouveauté et par ses résultats réalistes qui devancent ceux des toiles. À cela s'ajoute qu'elle est apparue en pleine révolution industrielle et qu'elle était conçue comme quelque chose de futuriste presque. C'est une façon totalement nouvelle de représenter une image qui jusqu'à ce moment-là ne pouvait exister que dans la peinture, et pourtant, pas avec la même exactitude.

En raison de ce qui précède et en sachant que Baudelaire était contre le réalisme, il est aisément concevable qu'il soit contre ce produit. La partie commerciale, dont il était aussi l'ennemi, progressait si vite que c'était inévitable que la photographie évolue au fil du temps. Elle a gagné beaucoup de terrain sur la peinture qui se voit déplacée à un deuxième plan. Baudelaire était un homme des arts, un rêveur, quelqu'un qui ne suivait pas les normes alors la photographie enlevait toute la rêverie à l'art de la même façon que, jusqu'ici, avait fait la peinture réaliste.

L'un des usages les plus répandus des images photographiques a été la pornographie. Dans « Le public moderne et la photographie » Baudelaire dénonce le commerce mondain et décadent consécutif aux images obscènes du stéréoscope. Ainsi, ce que la société considérait comme de l'art est devenu accessible à tous, raison par laquelle Baudelaire condamne ces deux produits. La consommation excessive de ce type d'images provoqua la critique du poète, plus particulièrement : « l'exploitation érotique ou pornographique de la photographie, car celle-ci donne lieu à un commerce non seulement démocratique, mais obscène, ce qui, pour lui, revenait au même » (Compagnon 2014).

On revient au sujet de l'analogie entre la critique du *Salon de 1859* et l'œuvre de Baudelaire, il profite de sa situation en tant qu'écrivain pour insérer son opinion dans son œuvre critique. Il est évident qu'il y met sa pensée et son jugement par rapport au salon mais en lisant entre les lignes on observe ses idées et sa réaction face aux critiques qu'il avait subies. Le poète voyait dans le fanatisme pour la stéréoscopie une double morale vu qu'il avait été condamné à cause de son recueil *Les Fleurs du Mal* (1857).

D'un autre côté, Baudelaire préférait que la photographie s'industrialise encore plus de sorte qu'elle serve totalement l'industrie, ne se mêlant pas avec les arts. Il expliquait qu'il était préférable si elle participait aux arts en tant qu'« humble servante » ... « comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont pas créé ni suppléé la littérature ». Telle qu'elle était au moment du chapitre « Le public moderne et la photographie », la photographie ne faisait pas partie ni de l'art ni de la science et possiblement, par voie de sa critique, Baudelaire essayait d'exercer une force dissociative pour mettre en relief la ligne qui séparait ces deux domaines. Malgré ses efforts, l'effet de cette invention s'était trop propagé en France au même degré que le commerce qui l'entourait ; il était donc pratiquement impossible pour Baudelaire de changer les approches de la société face aux images photographiques. Le commerce n'est donc pas du tout séparé de la photographie, qui était devenue un appui très solide sur lequel mieux vendre les produits. Il a suffi peu de temps pour qu'elle rentre aussi dans ce domaine, en faisant partie du commerce proprement dit.

5. La manque de perspective morale

Baudelaire juge et culpabilise toujours ses contemporains de la crise de l'art, c'est par leur fascination pour la photographie qu'elle a eu du succès, c'est par leur manque de goût que d'autres artistes ne sont pas exposés au salon, etc. Par la suite, Baudelaire explique comment il voit la société, en tenant compte de la massification de la photographie en tant que produit. La commercialisation a mené Baudelaire à faire une critique d'un ton plus personnel et intime car il fait appel à une perspective métaphysique.

Tout au long du chapitre consacré à la photographie, il existe une atmosphère religieuse et moralisante. Ceci s'explique parce que Baudelaire conçoit l'art comme quelque chose qui rend le bonheur aux gens vu que l'art est supérieur et presque d'essence divine. Contrairement, la photographie provoque, d'après lui, non seulement la décadence de l'art mais aussi une décadence sociale étant donné le bouleversement qu'elle a causé et le changement des mœurs qu'elle a provoqué. C'est l'idolâtrie qu'on professait qu'il a pris comme exemple pour montrer la fulminante chute morale de la France au XIX^e siècle.

Il est assez évident et facile de tirer du texte la morale exprimée par le poète dans ce chapitre. Il y introduit même un crédo inventé par lui où il ironise sur la foi du moment pour la photographie : elle avait changé les concepts, le dieu serait désormais la photographie et non plus la divinité traditionnelle. D'un air orgueilleux et sardonique, Baudelaire s'attaque contre les bourgeois et il rapporte « leur discours » :

Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. (Baudelaire 1859)

On fera face à la critique de la photographie d'un point de vue métaphysique. Comme on l'a mentionné précédemment, Baudelaire fait souvent usage de la morale et de la religion pour exprimer ses théories artistiques. Dans ce cas, il porte son discours sur ce plan pour condamner la multitude qui fait semblant d'aimer l'art mais qui, en fait, ne fait que le ruiner dès qu'elle encourage l'expansion de la photographie. À ce sujet, Compagnon explique que le daguerréotype implique la mort de Dieu. On passe de peindre des images divines aux images triviales et païennes. On traite les photographes comme des messies et la photographie comme un nouveau Dieu qui prend sa place avec le consentement du peuple.

Daguerre, en tant que créateur, est considéré comme le Messie de cette nouvelle religion qui « désacralise » et « vulgarise » le peu qui restait de divin dans la société bourgeoise à l'époque. Selon Baudelaire, les objets représentés perdent leur aura, la

rêverie qui les entourait et se transforment ainsi, en de simples images qui ne communiquaient rien d'artistique. C'est la nature qui compte mais la copie exacte de la nature, il ne restait rien d'éthéré dans ces nouvelles représentations. La bourgeoisie devient renfermée, voire repliée sur elle-même, car elle ne voyait pas au-delà de sa « triviale image » sur le métal.

Baudelaire ne fut pas le premier à associer la photographie avec la religion, tout au début, dans ses premières années, elle était maintes fois intitulée comme la peinture du soleil. À cela s'ajoute le fait que l'imaginaire social, à l'époque de la naissance de cette invention, reposait sur la croyance à la capacité presque divine de pouvoir copier d'une manière tellement précise la réalité. En tenant compte du contexte, il est facile à imaginer l'adoration de la société pour ce produit et les théories extraordinaires à propos de son fonctionnement. Quant aux reproches, on les cataloguait aussi comme des « rapins du soleil » en faisant une double référence à leur manque de talent mais encore à la divinité de la photographie, cette fois-ci avec une nuance péjorative.

Sous cette perspective, Baudelaire mettra en question la folie provoquée par la photographie. Comment il a été mentionné ci-dessus, le poète pense à l'avènement de la photographie comme une punition. Elle sera quand même considérée comme punition divine en vue du vocabulaire choisi par Baudelaire. Il parle d'un « Dieu vengeur qui a exaucé les vœux de cette multitude ». Les peintres manqués mettent en œuvre cette vengeance contrôlée par un Dieu qui semble punir les amateurs des arts pour avoir permis, peut-être, la décadence de la peinture, suite de la décadence de la société. Baudelaire l'envisageait comme une manière de mettre un terme à l'art d'une fois pour toutes.

6. L'ambivalence littéraire et critique

C'est surtout dans le côté moral de la critique de la photographie qu'on voit une ressemblance entre la vie du poète et de l'œuvre elle-même. L'influence de Baudelaire ou d'un auteur quelconque dans son œuvre est évidente. Il y a toujours ce philtre sous lequel ils écrivent et qui peut révéler leur style mais dans le cas de Baudelaire et surtout de cette œuvre critique en particulier, il est encore plus notable. Il l'indique

explicitement du moment qu'il parle de poésie alors qu'il devait défendre sa vision par rapport à la photographie. Cette intromission littéraire dans un sujet qui ne l'était pas au premier abord donne la clé pour bien comprendre la critique de Baudelaire. Il s'agit toujours d'une critique qui soulève des questions dès qu'on connaît la trajectoire du poète : en parlant de la photographie il introduit des notions, des exemples et des idées qui sont totalement analogues à son œuvre et à son parcours en tant qu'homme littéraire. Il arrive la même chose quand il loue l'œuvre de Constantin Guys dans *Le Peintre de la Vie Moderne*.

Certains poèmes de Baudelaire offrent cette vision analogue entre la photographie et la littérature que ce soit en adoptant un style qui rappelle souvent les scènes photographiques ou parce que l'auteur mentionne directement la photographie ou fait des références claires à son propos. L'un des poèmes c'est le *Rêve d'un curieux*, mais il y a aussi des réponses à d'autres poètes qui ne croyaient pas à la photographie comme quelque chose de péjoratif, comme Baudelaire. C'est le cas de Maxime Du Camp, qui publiait, en 1855, un poème en louant le progrès et par conséquent, la photographie. Sous le titre de *La vapeur* (Annexe fig. 8), Du Camp admirait l'avantage que la photographie avait acquis sur la peinture. La voix du poème appartient à la photographie elle-même, à l'aide d'une prosopopée qui la rend plus active dans sa tâche de peintre de la nature. Même si la photographie se situe, dans ce poème, dans une position de servante, comme le voulait Baudelaire, l'auteur lui donne un ton sarcastique qui rappelle une sorte de moquerie contre la peinture. La photographie se vante de pouvoir faire des représentations si nettes et si facilement que ce serait impossible pour la peinture car elle ne pourrait jamais l'égaler.

Comme réponse à Du Camp, Baudelaire publiera en 1859 *Le Voyage* (Annexe fig. 9) qui lui sera même dédié. Ici, Baudelaire fait des allusions à son destinataire. Il s'étend ici sur ses idées contre le progrès et contre ceux qui préfèrent la copie exacte de la nature aux représentations où l'imagination et la rêverie faisaient surface, voire les toiles. De nombreuses allusions y apparaissent à l'occasion de la réplique à Maxime Du Camp, par exemple : « Ô le Pauvre amoureux des pays chimériques ! » ceci est rapportable aux paysages trop réalistes produits de la photographie ; « yeux profonds » comme métaphore de l'objectif de l'appareil photographique ; « montrez-nous les écrans

de vos riches mémoires » pourrait faire référence aux écrins où on gardait les images photographiques et « mémoires » est facilement comprise comme l'image elle-même, les photographies servent comme une preuve qui garde les souvenirs de l'individu ; etc. On y voit comment Baudelaire entre dans les détails de sa pensée artistique et défend l'art sur la toile en forme de poème comme il l'avait fait dans la critique du salon de 1859.

Ainsi on constate le lien très fort qu'il y a entre la littérature de Baudelaire et la photographie vu qu'elle était un sujet qu'il a abordé plusieurs fois et qu'il voulait détrôner de sa position de suprématie en se servant de sa critique et même de ses poèmes. *Les fenêtres* c'est un autre poème qui soulève encore cette thématique dont Baudelaire semble ne pas pouvoir s'en dissocier.

La duplicité qui caractérise la pensée de Baudelaire est donc présente dans ce sens encore une fois. Il haït la photographie, cependant il s'en sert pour nourrir ses poèmes et leur accorder une modernité à cause du produit et des sensations décrites : « Comme tous ces dispositifs relèvent de la même configuration moderne, qu'il s'agisse précisément du diorama, de la lanterne magique ou de la photographie dans tel ou tel poème, cela importe peu, car la dualité de Baudelaire devant la modernité reste la conclusion. » (Compagnon 2005).

D'ailleurs, le lien entre sa littérature et la photographie ne s'arrête pas là, dans son œuvre. Il faudra regarder sa biographie pour se rendre compte d'autres similitudes qu'ont déjà été brièvement mentionnées : la critique de la photographie ou l'éloge des dessins de Guys pourraient servir à Baudelaire d'un bouclier derrière lequel il se cache et défend sa propre manière de concevoir la littérature et l'art. À cette époque, le Second Empire, les photographes étaient en vogue tandis que les poètes et les écrivains ne recevaient pas la reconnaissance qu'ils méritaient. Baudelaire se défendait en se mettant à la place des peintres qui étaient aussi dans une situation précaire comparée avec celle des photographes.

Selon Baudelaire, des peintres tels que Guys avaient le talent nécessaire pour être exposés au salon. Pourtant ils furent exclus n'ayant donc pas reçu la reconnaissance

dont jouissaient les photographes. Parallèlement, Baudelaire a plus ou moins vécu la même expérience. Son plus célèbre recueil de poèmes, *Les Fleurs du Mal*, est connu pour avoir provoqué un scandale au moment de sa publication. Le public ne savait pas apprécier son style ni comprendre les sujets abordés, trop modernes pour l'époque. Pour lui, l'imagination devait prévaloir toujours en même temps que la rêverie, par-dessus le réel. C'est ce qu'on voit dans sa critique de Guys dans *Le Peintre de la Vie Moderne*, et dans ses éloges à Delacroix, ils dotent tous les deux ses œuvres d'un mouvement caractéristique qui ne se résigne pas à copier la réalité mais à l'enrichir au moyen de leur vision et des sensations qu'ils reflètent sur la toile. Chez Baudelaire il arrive de même, il s'attachait aux sujets polémiques et pas beaux du point de vue de la société de l'époque, et il les transformait dans ses poèmes sous un regard émotif et moderne. Il arrivait à exprimer le beau qui se trouvait dans les choses les plus mondaines de son temps.

Beaucoup de critiques voient dans les mots de Baudelaire une allégorie qui sert à illustrer la relation entre la poésie, Baudelaire, et la photographie, Nadar : « La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. » (Baudelaire 1859) D'après lui, la poésie ne devrait pas être associée au progrès car ce dernier était la source de la déchéance sociale et artistique. Ce n'est qu'une des possibles interprétations du chapitre du *Salon de 1859*. Ceci pourrait mettre en évidence le fait que Baudelaire parle de lui-même et de ses rapports avec le monde de la critique contre lui et avec son public. Donc en introduisant la poésie dans la critique photographique, il l'utilise pour illustrer un exemple de rêverie tel sa poésie, ou bien pour faire ressortir un aspect de son œuvre et de sa lutte contre la société qui ne l'acceptait pas.

7. La photographie et la mort

Au même degré que son œuvre littéraire, la critique de la photographie établit aussi une relation avec la mort. C'est un motif qui revient souvent dans l'œuvre de Baudelaire, sauf que, pas nécessairement comme quelque chose de négatif, comme dans le cas de la photographie. C'est encore une idée qui prouve le lien entre sa littérature et

sa critique, apparemment contre la photographie mais dans laquelle, en fait, il ne parle que de lui.

Très fréquent dans l'imaginaire social au XIX^e siècle, la photographie a eu, depuis son début, un lien très fort avec la mort du point de vue de la critique. Les croyances initiales faisaient penser à un arrachement de l'âme quand on se faisait photographier, il y avait une partie qui restait imprégnée sur le papier. Il y a eu des écrivains, tels Balzac, qui ne voulait pas se faire photographier de peur qu'on lui enlève une part de son identité. On n'a pas assez d'information pour confirmer ce que Baudelaire pensait à ce propos mais il fait intervenir une correspondance entre la photographie et la mort dans un de ses poèmes, *Le rêve d'un curieux*⁶. Des interprétations différentes sont possibles, voire la photographie ou la lanterne magique⁷, mais tenant en compte qu'il a dédié ce poème à « F.N. », possiblement Félix Nadar, tout porte à croire à une possible allusion à la photographie. Ce poème est écrit le 15 mai 1860, peu après la critique de Baudelaire au Salon de 1859. On trouve dans le premier vers une analogie entre le poète et le photographe, la personne à laquelle il s'adresse ; la mort sera le point d'union entre les deux. (Compagnon 2014). Le poème décrit l'attente face à la mort qui d'une manière semblable pourrait s'identifier avec le temps de pose devant la chambre noire avant qu'on se fasse photographier. Il y a, à la fin du poème, une trace de désenchantement après la « mort », on pourrait donc penser que la mort représente bien la photographie déjà prise, et que l'attente n'a pas valu la peine pour le résultat obtenu. Selon Antoine Compagnon dans le chapitre « Le supplice de l'attente » de *Baudelaire l'irréductible*, on trouve que :

⁶ Connais-tu, comme moi, la douleur savoureuse /Et de toi fais-tu dire: «Oh! l'homme singulier!» /— J'allais mourir. C'était dans mon âme amoureuse /Désir mêlé d'horreur, un mal particulier; /Angoisse et vif espoir, sans humeur factieuse. /Plus allait se vidant le fatal sablier, /Plus ma torture était âpre et délicate; /Tout mon cœur s'arrachait au monde familier. /J'étais comme l'enfant avide du spectacle, /Haïssant le rideau comme on haït un obstacle... /Enfin la vérité froide se révéla: /J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore /M'enveloppait. — Eh quoi! n'est-ce donc que cela? /La toile était levée et j'attendais encore.

⁷ Lanterne magique : c'est l'ancêtre des projecteurs de diapositives, inventée au XVII^e siècle par l'astronome Christian Huygens.

La chambre obscure ou la chambre noire fut communément assimilée à la chambre mortuaire, le voile noir derrière lequel se dissimulait le photographe au voile du deuil, l'immobilité requise par la pose photographique à la rigidité de la mort, ou enfin le portrait photographique qui immortalise à un suaire ou à une image mortuaire. (Compagnon 2014)

En plus, ce n'est pas seulement l'attente ce qui déçoit la personne photographiée mais aussi le résultat, une image trop crue qui manifestait trop nettement tous les petits « défauts » de la personne en question. Il ne faut pas oublier non plus le pouvoir immortalisant de la photographie, en tant que « servante » des arts, elle peut préserver des documents, des peintures et des images scientifiques. Ceci montre une puissance, en quelque sorte surnaturelle, du moment que la photographie va au-delà de la mort, elle préserve tous les documents et images.

Baudelaire ne dit pas directement que la photographie soit liée à la mort ni qu'en se photographiant on perd une partie du corps, mais il invite le lecteur à connecter librement les deux motifs à travers son poème. Ce n'est qu'une des plusieurs interprétations qu'on peut faire de *Rêve d'un curieux*, cependant, l'association entre « mort » et « photographie » était assez courante. Pour ceux qui se faisaient photographier, la pose était quelque chose de dérangentant puisqu'il fallait rester tranquille et dans la même posture pendant un certain temps. Si c'était déjà ennuyeux de tout préparer avant la prise de la photographie, le résultat n'était pas meilleur. Le produit final ne plaisait presque jamais aux photographiés dû aux contrastes et déformations dérivées du processus. Après, malgré le résultat, la photographie serait gardée dans un écrin qui est souvent comparé à un tombeau, revenant ainsi l'allégorie de la mort liée à la photographie. Les photographies révélaient des personnes d'une très petite taille ressemblant donc la vie en miniature. C'était une vie statique et inanimée dont Baudelaire avait pris l'essence pour en parler des joujoux. En effet, dans son chapitre « La morale du joujou » de 1853, Baudelaire avait déjà exposé une atmosphère fantasmagorique. Le poète intercalait aussi des qualificatifs et des expressions qui sont facilement mises en relation avec le vocabulaire consacré à la photographie au XIX^e siècle : « vie en miniature », « grand drame de la vie », « chambre noire de leur petit cerveau » (Baudelaire 1853. cit. Compagnon 2014).

8. Une amitié paradoxale

Entre Félix Nadar et Charles Baudelaire il existait une relation aussi paradoxale qu'entre son œuvre et sa critique. Le poète critiquait durement la photographie et même Nadar et cependant, il va à son atelier en voulant se faire photographier. De surcroît, Baudelaire insistera à sa mère d'y aller aussi, ne lui recommandant que Nadar.

Malgré la dureté avec laquelle Baudelaire condamnait la photographie, il a passé quelques fois par l'atelier. Donc, tout en se montrant sceptique, il succomba à la mode de la photographie ne pouvant pas y échapper. En tenant compte de la « haine » qu'il sentait par rapport à l'invention de Daguerre, il est difficilement concevable qu'il ait nourri une amitié si forte avec Nadar.

Dans *Journaux Intimes* (1887) Baudelaire écrivait ceci : « Nadar, c'est la plus étonnante expression de vitalité. Adrien me disait que son frère Felix avait tous les viscères en double. J'ai été jaloux de lui à le voir si bien réussir dans tout ce qui n'est pas l'abstrait. ». Après avoir analysé tout ce qu'il explique et argumente contre la photographie et même contre les photographes, cette relation amicale peut arriver comme une situation inespérée. Ce caractère est l'essence de la personnalité de Baudelaire, la duplicité qu'on trouve chez lui dans le domaine de la photographie c'est extrapolable à lui comme individu en tant que moderne.

Il est vrai que Nadar en tant que photographe – avec toutes les connotations négatives que cela entraînait selon Baudelaire – a été l'un des plus modernes du métier. Il a révolutionné le monde de la photographie grâce à ses innovations sur la méthode : contrairement à ceux qui photographiaient des individus d'une manière trop rigide et formelle, lui, il arrivait à saisir le caractère des gens qu'il photographiait sans faire usage des vêtements ni des postures déjà établies, par exemple. Il a inventé aussi la photographie souterraine, qui démontre qu'il ne s'est pas du tout résigné à faire tout ce que les autres photographes faisaient. De surcroît, il est plus connu pour avoir inventé la photographie aérienne, il est monté dans un ballon pour changer la perspective de la photographie, ouvrant pour toujours le chemin à la photographie des temps futurs. (Annexe fig. 10)

De nos jours sont conservées six images du poète prises par Nadar (Annexe fig.11). Pour être quelqu'un qui n'aimait pas du tout les résultats des photographies et qui les critiquait il est revenu pas mal de fois. Il y avait certainement quelque chose dans les portraits de Nadar pour que Baudelaire les préférât aux autres qu'il n'aimait point. Une lettre à sa mère est la révélatrice de ce secret, le poète va lui conseiller d'aller chez Nadar et pas chez personne d'autre parce que ses portraits n'exposaient pas toutes les rides, contrastes, etc. qu'il abhorrait pour être trop réels dans la photographie. Pourtant, le flou est pour Baudelaire ce qui rend la photographie belle. Ce que Nadar ou n'importe quel photographe considérerait comme une erreur, devient la source de l'éloge des photographies allant jusqu'à conseiller sa mère d'y aller :

Je voudrais avoir ton portrait. C'est une idée qui s'est emparée de moi. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crains bien que cela ne soit pas possible maintenant. Il faudrait que je fusse présent. Tu ne t'y connais pas, et tous les photographes, même excellents, ont des manies ridicules: ils prennent pour une bonne image, une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendues très visibles, très exagérés; plus l'image est dure, plus ils sont contents. De plus, je voudrais que le visage eût au moins la dimension d'un ou deux pouces [2,7 ou 5,4 cm]. Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin. Enfin nous y penserons, n'est-ce pas? (Baudelaire 1865 cit. Compagnon 2014)

La lettre de Baudelaire à sa mère résume très bien les idées qu'il a toujours répétées contre la photographie de la même manière que *Le Peintre de la Vie Moderne* établissait aussi les arguments contre la photographie. La lettre ne fait que confirmer les théories qu'on soutient dans ce projet, son idée du beau, du progrès et du réalisme. Le poète semble connaître très bien tous les détails de la photographie et les faits explicites quand il s'adresse à sa mère. Il lui annonce qu'il s'y connaît beaucoup plus qu'elle et qu'il faudrait qu'il aille avec elle pour être sûr d'avoir de bons résultats.

Ce qui précède indique que Baudelaire possédait un caractère ambigu quant à la photographie ; tout en étant moderne et contraire cet appareil qui, selon lui, arrache le monde des arts de toute son essence, il va chez Nadar pour se photographier. Il devient un de ceux qu'il critiquait, des français « bêtes » plongés dans la nouveauté de cet appareil qui ne faisait que copier la réalité et ne la rendant pas belle. Les images résultantes étaient trop réalistes et ce qui comptait était que la photographie soit floue et

qu'elle ne montre pas les traits trop marqués. En définitive, c'est une photographie qui emprunte des caractéristiques de la peinture : une image légèrement altérée, présentant la partie d'imagination ou de rêverie pour qu'elle ne soit pas un calque pur et simple du sujet représenté.

IV. CONCLUSION

Il est clair que la peinture était considérée comme un art mais à l'arrivée d'une technique de représentation si innovatrice comme la photographie, le monde commençait à changer. Ce fut un choc très fort subi par les peintres de l'époque qui virent chanceler leur domaine de travail. L'intromission de la photographie provoqua de nouveaux débats et elle força la reconsidération de quelques aspects artistiques, voire les salons artistiques.

La critique de Baudelaire s'attaque au salon de 1859, le premier dans lequel la photographie est présente et il n'est pas prêt à accepter l'idée que cela soit un progrès. Elle rivalisait contre la peinture qui conformait, pour Baudelaire, l'une des dernières joies de la vie qui, selon lui, commençait déjà à se ruiner à cause du réalisme naissant et de la photographie. Il y avait beaucoup de toiles qui n'arrivaient pas à se faire une place au salon alors qu'il y avait des centaines de photographies qui occupaient leur place.

Certes, le bon accueil et l'innovation qu'elle promettait a poussé l'énorme succès de la photographie. Contrairement, Baudelaire a toujours défendu qu'elle manquait de l'aura et de l'imagination qui le faisaient rêver. Ainsi, ce produit industriel et symbole du progrès matérialise tout ce qu'il attribue à la peinture réaliste et à la société bourgeoise. Ces caractéristiques négatives sont menées à l'extrême, à la « perfection » réaliste à laquelle la peinture n'a pas pu parvenir.

Ainsi, Baudelaire prendra cet événement au sérieux dès qu'il voit que la peinture est déplacée au deuxième plan. Il le ressent comme une attaque personnelle à lui car il avait reçu des critiques pour son œuvre *Les Fleurs du Mal* qui n'était pas en accord avec la mode de son temps. Pour lui, la peinture souffre la même situation que lui dans le domaine littéraire. Il se voit relégué et pas apprécié du public alors que d'autres styles artistiques prendront sa place, styles artistiques qui ne méritaient certainement pas ce titre de « artistiques ». Il est furieux contre la société bourgeoise pour être la responsable de ce désastre et de cette crise qui n'a fait que commencer avec la création et l'engouement envers la photographie.

Sa critique du salon est donc une manière de défendre tous les peintres qui ont perdu leur place et qui n'ont pas été reconnus en dépit des autres qui ne le méritaient pas, mais aussi une manière de se réaffirmer lui-même en tant qu'artiste. Ce qu'il écrit par rapport à la photographie c'est une sorte de message secret sous lequel il fait des références à la poésie et à la littérature, son propre domaine.

L'œuvre et le caractère de Baudelaire sont pleins d'ambivalences. Il les laisse entrevoir dans son article, ce que nous avons essayé de montrer dans les différents chapitres de ce projet. Mais elles font également partie de sa pensée qui, dans le domaine qui nous occupe, demeure trop proche des vicissitudes de la naissance de cette nouvelle technique. Baudelaire néglige le progrès qu'entraîne la photographie, mais en même temps il l'accepte de manière qu'il participe à ce « divertissement » social. Par ailleurs il va même louer les avantages qu'elle offre et les aspects positifs de la photographie de Nadar, plus particulièrement.

Comme on vient d'analyser, Baudelaire présente des ambivalences qui nous permettent de connaître toutes les fentes de sa pensée vis-à-vis de l'art. Il reflète dans « Le public moderne et la photographie » ses doutes sur cette invention, si elle était ou pas un progrès pour la société ou si finalement, elle pourrait un jour dépasser la peinture et la remplacer. Cela serait la fin du monde artistique, car il signifierait aussi la fin de la poésie. Peu à peu, le poète voit comment la société s'intéresse de moins en moins à l'art comme quelque chose de créateur et d'imaginatif. La photographie donnait un dernier coup aux amateurs des arts et surtout aux défenseurs de la rêverie comme l'était Baudelaire.

Selon le qualificatif accordé par Compagnon, « antimoderne » désignerait très bien Baudelaire vu qu'il va vers l'avant quant à sa poésie mais, en même temps, il regrette le chemin qu'on est en train de bâtir vers le futur de l'art. Il parle de « l'épithète antimoderne » comme étant personnifiée par Baudelaire et ce terme désignerait « le doute, l'ambivalence, la nostalgie, plus qu'un regret pur et simple ». (Compagnon, 2005. p. 9)

Pourtant, la photographie s'est si vite développée qu'elle a dû rapidement changer sa voie pour ne pas tomber en désuétude. L'évolution qu'elle a subie a bien montré qu'elle pouvait être considérée comme artistique, sauf qu'à l'époque dans laquelle Baudelaire écrit sa critique, elle était encore à ses débuts. Il faut être attentif et se rendre compte que le XIX^e siècle, en termes artistiques, avait déjà éprouvé des changements, comme celui de la peinture réaliste qui, après la photographie, va progresser vers la voie impressionniste.

V. BIBLIOGRAPHIE

Livres et articles

- Bellido Gant, María Luisa. 2007. « Fotografía Y Artes Plásticas: Un Siglo de Interrelaciones 1837-1937. » *Universidad de Granada*.
- Blood, Susan. 1986. « Baudelaire Against Photography: An Allegory of Old Age. » 101(4): 817–837.
- Castellanos, Paloma. 1999. *Diccionario Histórico de La Fotografía*. Madrid: Istmo
- Chapuis, Bérengère. 2012. « Ce Que Le Document Fait À La Photographie. » *Fabula / Les colloques*.
- Charpy, Manuel. 2007. « La Bourgeoisie En Portrait. Albums Familiaux de Photographies Des Années 1860-1914. » *Revue d'histoire du XIXe siècle : La bourgeoisie : mythes, identités et pratiques* 34: 147–63.
- Compagnon, Antoine. 2005. *Les Antimodernes: De Joseph de Maistre À Roland Barthes*. Paris: Éditions Gallimard.
- Compagnon, Antoine. 2014. *Baudelaire: L'irréductible*. Paris: Flammarion.
- De Cabo, Mariana. 2015. « Charles Baudelaire Y La Fotografía: El Ojo-Cámara Del Poeta. » *Cédille, revista de estudios franceses* 11: 103–14.
- Del Valle Gastaminza, Felix. 2013. « La Carte de Visite: El Objeto Y Su Contexto. » Dans “*Cartes de Visite*”, *Retratos Del Siglo XIX En Colecciones Riojanas*, Universidad Complutense de Madrid, 11–32.
- Edwards, Paul. 2008. « Histoire de La Photographie. » Dans *Soleil Noir*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 13–19.
- Edwards, Paul. 2008. *Soleil Noir: Photographie Des Origines Au Surréalisme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Evrard, Blanquart. 1869. *La Photographie, Ses Origines, Ses Progrès, Ses Transformations*. Lille : L. Danel

Figuier, Louis. 1869. *La Photographie Au Salon de 1859*. Paris : Ch. Lahure et C^{ie}.

Gérald, Froidevaux. 1986. « Modernisme et Modernité : Baudelaire Face À Son Époque. » *Littérature* 63(3): 90–103.

MacFarlane, Dana. 2012. « ‘Waiting Still :’ Baudelaire and the Temporality of the Photographic Portrait. » *History of Photography* 36(1): 3–14.

Mélon, Marc-Emmanuel. « Baudelaire, La Photographie, La Modernité : Discordances Paradoxaes. » *Revue d’histoire de l’art des XXe et XXIe siècles*: 15–41.

Montier, Jean-Pierre; Louvel, Liliane; Méaux, Danièle et Ortel, Philippe. 2008. *Littérature et Photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Reverseau, Anne. 2009. « Le Poète et Le Critique : Quatre Écrivains Face À La Photographie. » *Acta Fabula* 10(9).

Taminiaux, Pierre. 2009. *The Paradox of Photography*. New York : Rodopi.

Sites Web :

Avicé, Jean-Paul. 2016. « La Photographie, Révélation de La Mort Ou Du Salut? Chez Baudelaire et Yves Bonnefoy. » *Nouvelle Fribourg* 2. <http://www.nouvellefribourg.com/universite/la-photographie-revelation-de-la-mort-ou-du-salut-chez-baudelaire-et-yves-bonnefoy/> (Mars 11, 2017).

Baudelaire, Charles. 1846. « À Quoi Bon La Critique ? Salon de 1846. » *WikiSource*. https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1846 (Avr. 4, 2017).

Baudelaire, Charles. 1869. « L’art Philosophique. L’art Romantique. » *WikiSource*. https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Baudelaire_-_L’Art_romantique_1869.djvu/137 (Mars 27, 2017).

- Baudelaire, Charles. 1859. « Le Public Moderne et La Photographie. Salon de 1859. » *WikiSource*. https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859 (Janv. 18, 2017).
- Baudelaire, Charles. 1887. « Mon Coeur Mis À Nu. » *WikiSource*. https://fr.wikisource.org/wiki/Mon_cœur_mis_à_nu (Avr. 24, 2017).
- Baudelaire, Charles. 1997. « Morale Du Joujou. » *Bibliothèque Municipale de Lisieux*. <http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/moraljou.htm> (Avr. 17, 2017).
- Compagnon, Antoine et Bernard, Flora. 2014. « Baudelaire et La Photographie. » *France Inter*. <https://www.franceinter.fr/emissions/un-ete-avec-baudelaire/un-ete-avec-baudelaire-19-aout-2014> (Janv. 25, 2017).
- Compagnon, Antoine. 2012. « Baudelaire Moderne et Antimoderne. » *Collège de France 1530*. <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2012-04-03-16h30.htm> (Avr. 10, 2017).
- Daniel, Malcolm. 2000. « Daguerre (1787 – 1851) and the Invention of Photography. » *Heilbrunn Timeline of Art History*. http://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm (Mars 7, 2017).
- Gunthert, André. 2010. « À Quoi Ressemblait Chopin ? » *L'atelier des icônes*. <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/495> (Mars 24, 2017).
- Jaén, Andrés. 2012. « Orígenes: Niépce Y Daguerre. » *Historia de la fotografía*. <http://historiadela fotografia.blogspot.com.es/2012/05/la-fotografia.html> (Févr. 26, 2017).
- Krauss, Rosalind. 2002. « Lo Fotográfico : Por Una Teoría de Los Desplazamientos. » <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2014/12/lo-fotografico-ro salind-krauss.pdf> (Mars 13, 2017).
- Martínez Aniesa, Luis. 2013. « Hercules Florence » *Cada día un fotógrafo/ Fotógrafos en la red*. <http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/05/hercules-florence.html> (Mars 5, 2017).

- McCoaut, Philip. 2016. « The Adventures of Nadar: Photography, Ballooning, Invention and the Impressionists. » *Journal of Art in Society*. <http://www.artinsociety.com/the-adventures-of-nadar-photography-ballooning-invention--the-impressionists.html> (Avr. 26, 2017).
- Muñoz Molina, Antonio. 2017. « No Haber Sabido Mirar. » *El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/18/babelia/1484740738_751458.html (Janv. 27, 2017).
- Nachtergaele, Magali. 2010. « La Photographie Au Temps de Baudelaire. » *Conférence prononcée à l'Alliance Française de Turin*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00744963> (Févr. 9, 2017).
- Pariente F., Jose Luis. 1989. « La Invención de La Fotografía. » *Academia*. [http://academia.uat.edu.mx/pariente/Articulos/Fotografia/La invencion de la fotografia.htm](http://academia.uat.edu.mx/pariente/Articulos/Fotografia/La_invencion_de_la_fotografia.htm) (Mars 4, 2017).
- Sánchez Torres, Daniel. « Historia de La Fotografía. » *Cámaras sin Fronteras*. http://www.camarassinfronteras.com/articulos/extras/reynaldo/historia_de_la_fotografia_s_XIX.pdf (Mars 4, 2017).
- Savy, Nicole. 1991. «Baudelaire Critique D'art. » *Musée d'Orsay*. http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Baudelaire.pdf (Avr. 21, 2017).
- Séjan. 2012. « Baudelaire et La Photographie (II et III et ...). » *Mémoire de la Littérature*. <http://compaproust.canalblog.com/archives/2012/02/24/23600373.html> (Févr. 3, 2017).
- « Historia de La Fotografía: Louis Daguerre. » 2012. *Hipertextual*. <https://hipertextual.com/archivo/2012/04/historia-de-la-fotografia-louis-daguerre/> (Févr. 20, 2017).
- « Histoire de La Photographie. » *Maison Nicéphore Niépce*. <http://www.photo-museum.org/fr/histoire-photographie/> (Mars 9, 2017).

- « Historia de La Fotografía. » *Fotonostra*.
<http://www.fotonostra.com/biografias/histfoto.htm> (Mars 1, 2017).
- « Niépce Y La Invención de La Fotografía. » *Maison Nicéphore Niépce*.
<http://www.photo-museum.org/es/niepce-invencion-photografia/> (Mars 5, 2017).
- « Orígenes de La Fotografía. » 2010. <https://alysu.wordpress.com/2010/10/13/origenes-de-la-fotografia/> (Mars 1, 2017).

VI. ANNEXE

1. « Le public moderne et la photographie » du *Salon de 1859*

Mon cher M***, si j'avais le temps de vous égayer, j'y réussirais facilement en feuilletant le catalogue et en faisant un extrait de tous les titres ridicules et de tous les sujets cocasses qui ont l'ambition d'attirer les yeux. C'est là l'esprit français. Chercher à étonner par des moyens d'étonnement étrangers à l'art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas naturellement peintres. Quelquefois même, mais toujours en France, ce vice entre dans des hommes qui ne sont pas dénués de talent et qui le déshonorent ainsi par un mélange adultère. Je pourrais faire défiler sous vos yeux le titre comique à la manière des vaudevillistes, le titre sentimental auquel il ne manque que le point d'exclamation, le titre-calembour, le titre profond et philosophique, le titre trompeur, ou titre à piège, dans le genre de Brutus, lâche César ! « Ô race incrédule et dépravée ! dit Notre-Seigneur, jusques à quand serai-je avec vous ? jusques à quand souffrirai-je ? » Cette race, en effet, artistes et public, a si peu foi dans la peinture, qu'elle cherche sans cesse à la déguiser et à l'envelopper comme une médecine désagréable dans des capsules de sucre ; et quel sucre, grand Dieu ! Je vous signalerai deux titres de tableaux que d'ailleurs je n'ai pas vus : Amour et Gibelotte ! Comme la curiosité se trouve tout de suite en appétit, n'est-ce pas ? Je cherche à combiner intimement ces deux idées, l'idée de l'amour et l'idée d'un lapin dépouillé et arrangé en ragoût. Je ne puis vraiment pas supposer que l'imagination du peintre soit allée jusqu'à adapter un carquois, des ailes et un bandeau sur le cadavre d'un animal domestique ; l'allégorie serait vraiment trop obscure. Je crois plutôt que le titre a été composé suivant la recette de Misanthropie et Repentir. Le vrai titre serait donc : Personnes amoureuses mangeant une gibelotte. Maintenant, sont-ils jeunes ou vieux, un ouvrier et une grisette, ou bien un invalide et une vagabonde sous une tonnelle poudreuse ? Il faudrait avoir vu le tableau. — Monarchique, catholique et soldat ! Celui-ci est dans le genre noble, le genre paladin, Itinéraire de Paris à Jérusalem (Chateaubriand, pardon ! les choses les plus nobles peuvent devenir des moyens de caricature, et les paroles politiques d'un chef d'empire des pétards de rapin). Ce tableau ne peut représenter qu'un personnage qui fait trois choses à la fois, se bat, communit et assiste au petit lever de Louis XIV. Peut-être est-ce un guerrier tatoué de fleurs de lys et d'images de dévotion. Mais à quoi bon s'égarer ? Disons simplement que c'est un moyen, perfide et stérile, d'étonnement. Ce qu'il y a de plus déplorable, c'est que le tableau, si singulier que cela puisse paraître, est peut-être bon. Amour et Gibelotte aussi. N'ai-je pas remarqué un excellent petit groupe de sculpture dont malheureusement je n'avais pas noté le numéro, et quand j'ai voulu connaître le sujet, j'ai, à quatre reprises et infructueusement, relu le catalogue. Enfin vous m'avez charitablement instruit que cela s'appelait Toujours et Jamais. Je me suis senti sincèrement affligé de voir qu'un homme d'un vrai talent cultivât inutilement le rébus.

Je vous demande pardon de m'être diverti quelques instants à la manière des petits journaux. Mais, quelque frivole que vous paraisse la matière, vous y trouverez cependant, en l'examinant bien, un symptôme déplorable. Pour me résumer d'une manière paradoxale, je vous demanderai, à vous et à ceux de mes amis qui sont plus instruits que moi dans l'histoire de l'art, si le goût du bête, le goût du spirituel (qui est la même chose) ont existé de tout temps, si Appartement à louer et autres conceptions

alambiquées ont paru dans tous les âges pour soulever le même enthousiasme, si la Venise de Véronèse et de Bassan a été affligée par ces logogripes, si les yeux de Jules Romain, de Michel-Ange, de Bandinelli, ont été effarés par de semblables monstruosités ; je demande, en un mot, si M. Biard est éternel et omniprésent, comme Dieu. Je ne le crois pas, et je considère ces horreurs comme une grâce spéciale attribuée à la race française. Que ses artistes lui en inoculent le goût, cela est vrai ; qu'elle exige d'eux qu'ils satisfassent à ce besoin, cela est non moins vrai ; car si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance. Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès la domination progressive de la matière), et quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l'habileté commune, de celle qui peut s'acquérir par la patience.

Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste ; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement.

Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très-légitime. It is a happiness to wonder, « c'est un bonheur d'être étonné » ; mais aussi, it is a happiness to dream, « c'est un bonheur de rêver. » Toute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable.

Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : « Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. » À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un

seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces héros de vouloir bien continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne. Quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant à la fois la divine peinture et l'art sublime du comédien. Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. Et qu'on ne dise pas que les enfants qui reviennent de l'école prenaient seuls plaisir à ces sottises ; elles furent l'engouement du monde. J'ai entendu une belle dame, une dame du beau monde, non pas du mien, répondre à ceux qui lui cachaient discrètement de pareilles images, se chargeant ainsi d'avoir de la pudeur pour elle : « Donnez toujours ; il n'y a rien de trop fort pour moi. » Je jure que j'ai entendu cela ; mais qui me croira ? « Vous voyez bien que ce sont de grandes dames ! » dit Alexandre Dumas. « Il y en a de plus grandes encore ! » dit Cazotte.

Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire ; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis

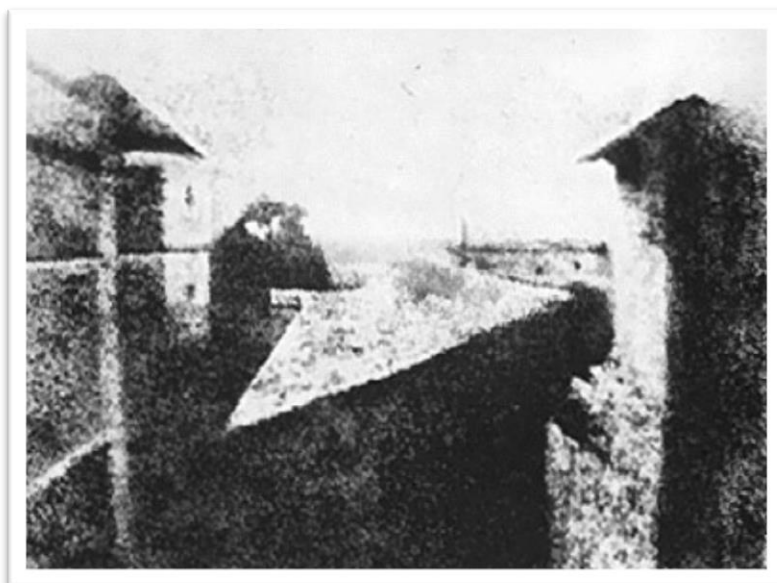
d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !

Je sais bien que plusieurs me diront : « La maladie que vous venez d'expliquer est celle des imbéciles. Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie ? » Je le sais, et cependant je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien et du mal, à l'action des foules sur les individus et à l'obéissance involontaire, forcée, de l'individu à la foule. Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi incontestable et irrésistible ; d'ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier ; on peut constater le désastre. De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est un bonheur de rêver, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait ; mais que dis-je ! connaît-il encore ce bonheur ?

L'observateur de bonne foi affirmera-t-il que l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrangères à ce résultat déplorable ? Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel ?

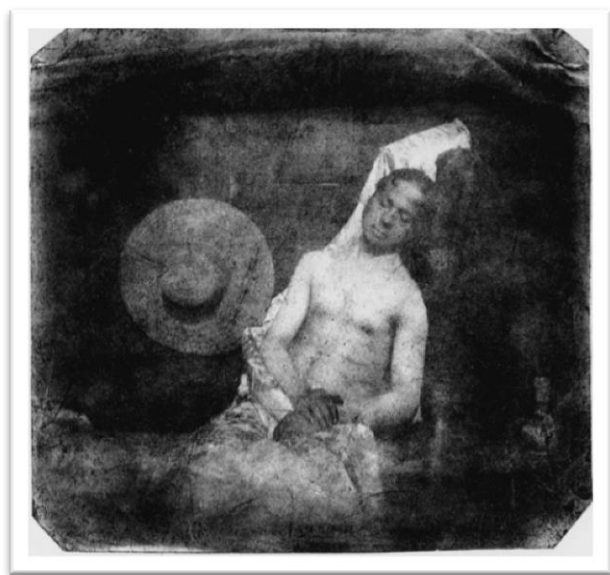
[Fig. 1]

2. Niépce, Joseph – Nicéphore. 1826. *Point de vue du Gras*. Wikipedia.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Point_de_vue_du_Gras#/media/File:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg (Avr. 18, 2017)



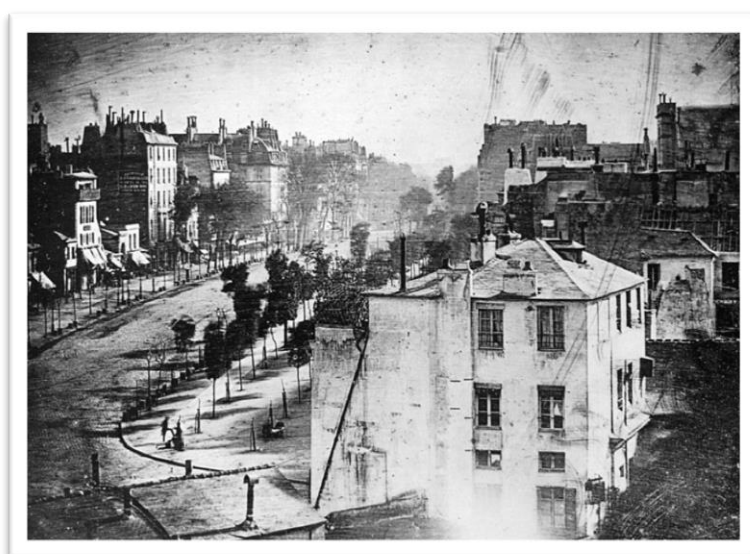
[Fig. 2]

3. Bayard, Hippolyte. 1840. *Autoportrait en noyé*. <http://www.laboiteverte.fr/wp-content/uploads/2011/10/Hippolyte-BAYARD-1801-1887-Autoportrait-en-noye-1840--1154x1080.jpg> (Févr. 9, 2017)



[Fig. 3]

4. Daguerre, Louis. 1838. *Boulevard du Temple*. Wikimedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg (Févr. 11, 2017)



[Fig. 4]

5. Gunthert, André. « À quoi ressemblait Chopin ? » *L'atelier des icônes* (2010).
<http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/495> (Mars 24, 2017)



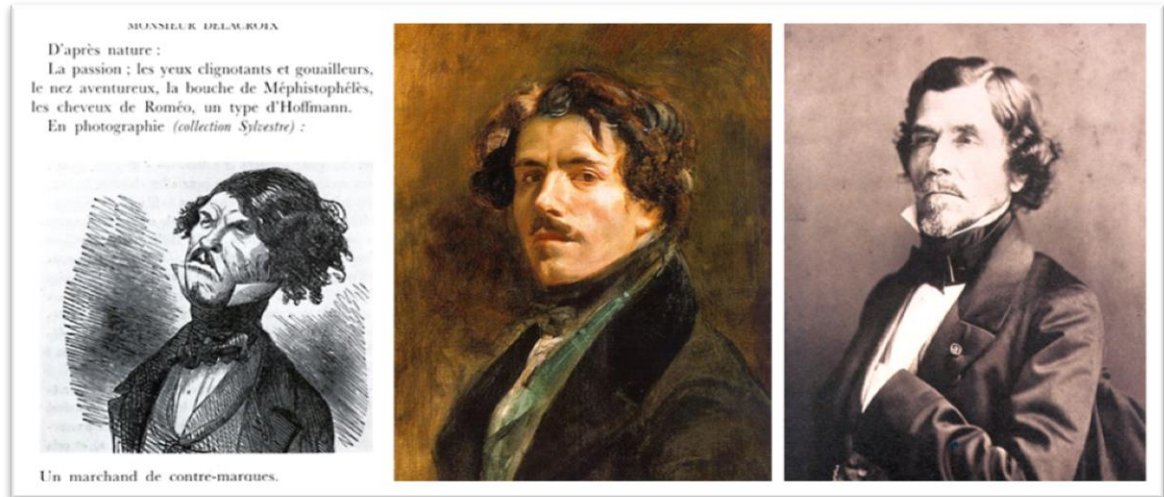
(1) Marcelin. (2) Ingres, autoportrait, 1858. (3) Portrait par Carjat, 1861

“Monsieur Ingres. D’après nature: La majesté; un front haut et puissant, de grands yeux d’aigle qui fixeraient le soleil, un nez aquilin bien accusé, une bouche impérieuse, un menton carré et volontaire, des cheveux noirs vainqueurs du temps, une tête d’empereur romain ou de pape du moyen âge. En photographie (collection Sylvestre): un épicier constipé.”



(1) Marcelin. (2) Dumas par Giraud, 1846. (3) Portrait par Nadar, 1855.

“Monsieur Alexandre Dumas. D’après nature: Vous souvient-il de son portrait par Giraud, publié en tête d’une édition des Mousquetaires? Voilà le vrai Dumas: aventureux comme d’Artagnan, chevaleresque comme Athos, robuste comme Porthos, galant comme Aramis. En photographie (boulevard Montmartre): Le roi des chimpanzés.”



(1) Marcelin. (2) Delacroix, autoportrait, 1837. (3) Portrait par Nadar, 1858.

“Monsieur Delacroix. D’après nature: La passion; les yeux clignotants et gouailleurs, le nez aventureux, la bouche de Méphistophélès, les cheveux de Roméo, un type d’Hoffmann. En photographie (collection Sylvestre): Un marchand de contre-marches.”

[Fig. 5]

6. Stéréoscopie. Artblast. <https://artblast.files.wordpress.com/2015/05/2009-85-1-french-stereo-web.jpg> (Avr. 5, 2017)



[Fig. 6]

7. Les Fenêtres, Baudelaire

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?

[Fig. 7]

8. Du Camp, Maxime. 1855. La vapeur. (Compagnon 2014, 147-148)

Écoutez la photographie
Qui parle et réclame son tour :
« Tous les crayons, je les défie !
« Et mon seul maître c'est le jour !
« Les contours les plus difficiles,
« Les dessins qu'on n'ose aborder
« Ne me sont jamais indociles,
« Et je n'ai qu'à les regarder !

« Avec vous je vais en voyage,
« Et m'arrêtant à tous moments,
« Je ramasse les paysages,
« Les villes et les monuments ;
« Je viens en aide à la peinture,
« Peintres qui courez les chemins,
« Je m'empare de la nature
« Et je la mets entre vos mains !

[Fig. 8]

9. Le voyage, Baudelaire.

À Maxime Du Camp.

I
Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit !

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers :

Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme ;
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés ;
La glace qui les mord, les soleils qui les cuivent,
Effacent lentement la marque des baisers.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir, cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom !

II

Nous imitons, horreur ! la toupie et la boule

Dans leur valse et leurs bonds ; même dans nos sommeils
La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où !
Où l'homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
Pour trouver le repos court toujours comme un fou !

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie ;
Une voix retentit sur le pont : " Ouvre l'oeil ! "
Une voix de la hune, ardente et folle, crie .
" Amour... gloire... bonheur ! " Enfer ! c'est un écueil !

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin ;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.

Ô le Pauvre amoureux des pays chimériques !
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques
Dont le mirage rend le gouffre plus amer ?

Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue,
Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis ;
Son oeil ensorcelé découvre une Capoue
Partout où la chandelle illumine un taudis.

III

Etonnants voyageurs ! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile !
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu ?

IV

" Nous avons vu des astres
Et des flots ; nous avons vu des sables aussi ;
Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités dans le soleil couchant,
Allumaient dans nos coeurs une ardeur inquiète
De plonger dans un ciel au reflet alléchant.

Les plus riches cités, les plus grands paysages,
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
De ceux que le hasard fait avec les nuages.
Et toujours le désir nous rendait soucieux !

- La jouissance ajoute au désir de la force.
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,
Cependant que grossit et durcit ton écorce,
Tes branches veulent voir le soleil de plus près !

Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace
Que le cyprès ? - Pourtant nous avons, avec soin,
Cueilli quelques croquis pour votre album vorace,
Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin !

Nous avons salué des idoles à trompe ;
Des trônes constellés de bijoux lumineux ;
Des palais ouvragés dont la féérique pompe
Serait pour vos banquiers un rêve ruineux ;

" Des costumes qui sont pour les yeux une ivresse ;
Des femmes dont les dents et les ongles sont teints,
Et des jongleurs savants que le serpent caresse. "

V

Et puis, et puis encore ?

VI

" Ô cerveaux enfantins !
Pour ne pas oublier la chose capitale,
Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ;
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout ;

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;
La fête qu'assaisonne et parfume le sang ;
Le poison du pouvoir énervant le despote,
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;

Plusieurs religions semblables à la nôtre,
Toutes escaladant le ciel ; la Sainteté,
Comme en un lit de plume un délicat se vautre,
Dans les clous et le crin cherchant la volupté ;

L'Humanité bavarde, ivre de son génie,
Et, folle maintenant comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie :
" Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! "

Et les moins sots, hardis amants de la Démence,
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,
Et se réfugiant dans l'opium immense !
- Tel est du globe entier l'éternel bulletin. "

VII

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !

Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps ! Il est, hélas ! des coureurs sans répit,

Comme le Juif errant et comme les apôtres,
A qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour fuir ce rétiaire infâme : il en est d'autres
Qui savent le tuer sans quitter leur berceau.

Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine,
Nous pourrons espérer et crier : En avant !
De même qu'autrefois nous partions pour la Chine,
Les yeux fixés au large et les cheveux au vent,

Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres
Avec le coeur joyeux d'un jeune passager.
Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent : " Par ici ! vous qui voulez manger

Le Lotus parfumé ! c'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre coeur a faim ;

Venez vous enivrer de la douceur étrange
De cette après-midi qui n'a jamais de fin ? "

A l'accent familier nous devinons le spectre ;
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.
" Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Electre ! "
Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.

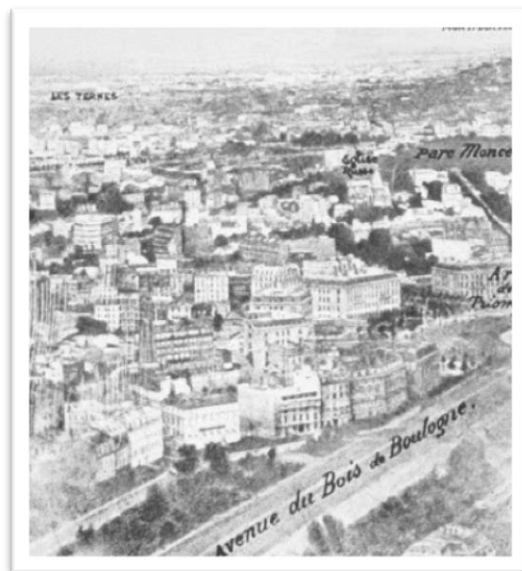
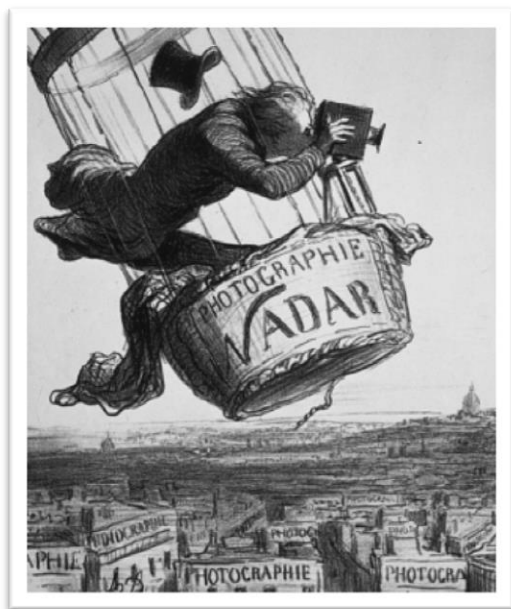
VIII

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

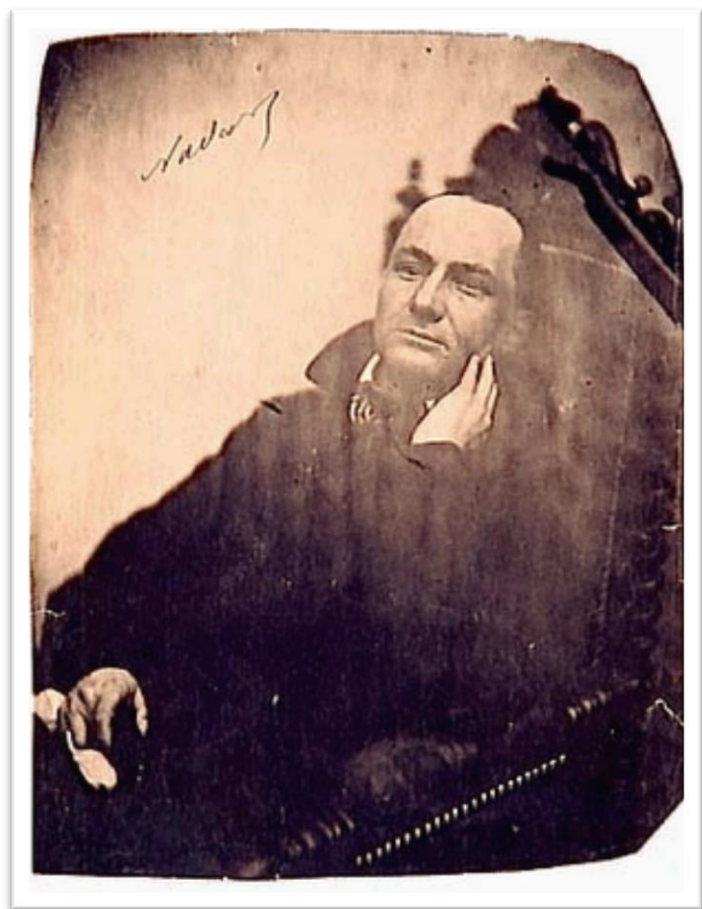
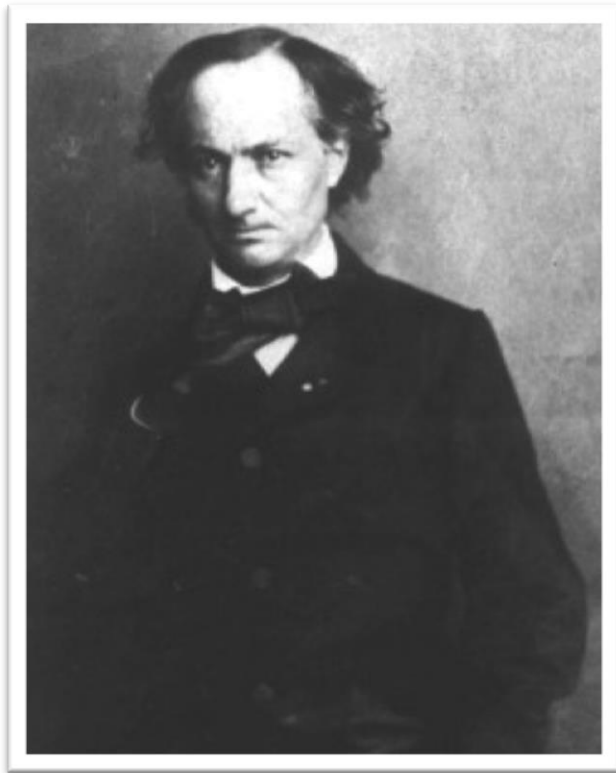
[Fig. 9]

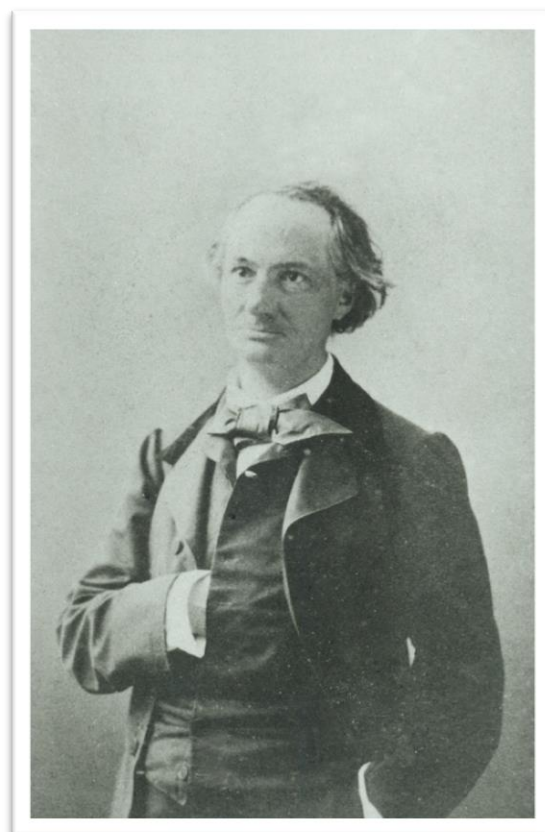
10. Nadar, Felix. Art in Society. <http://www.artinsociety.com/the-adventures-of-nadar-photography-ballooning-invention--the-impressionists.html> (Mai 5, 2017)

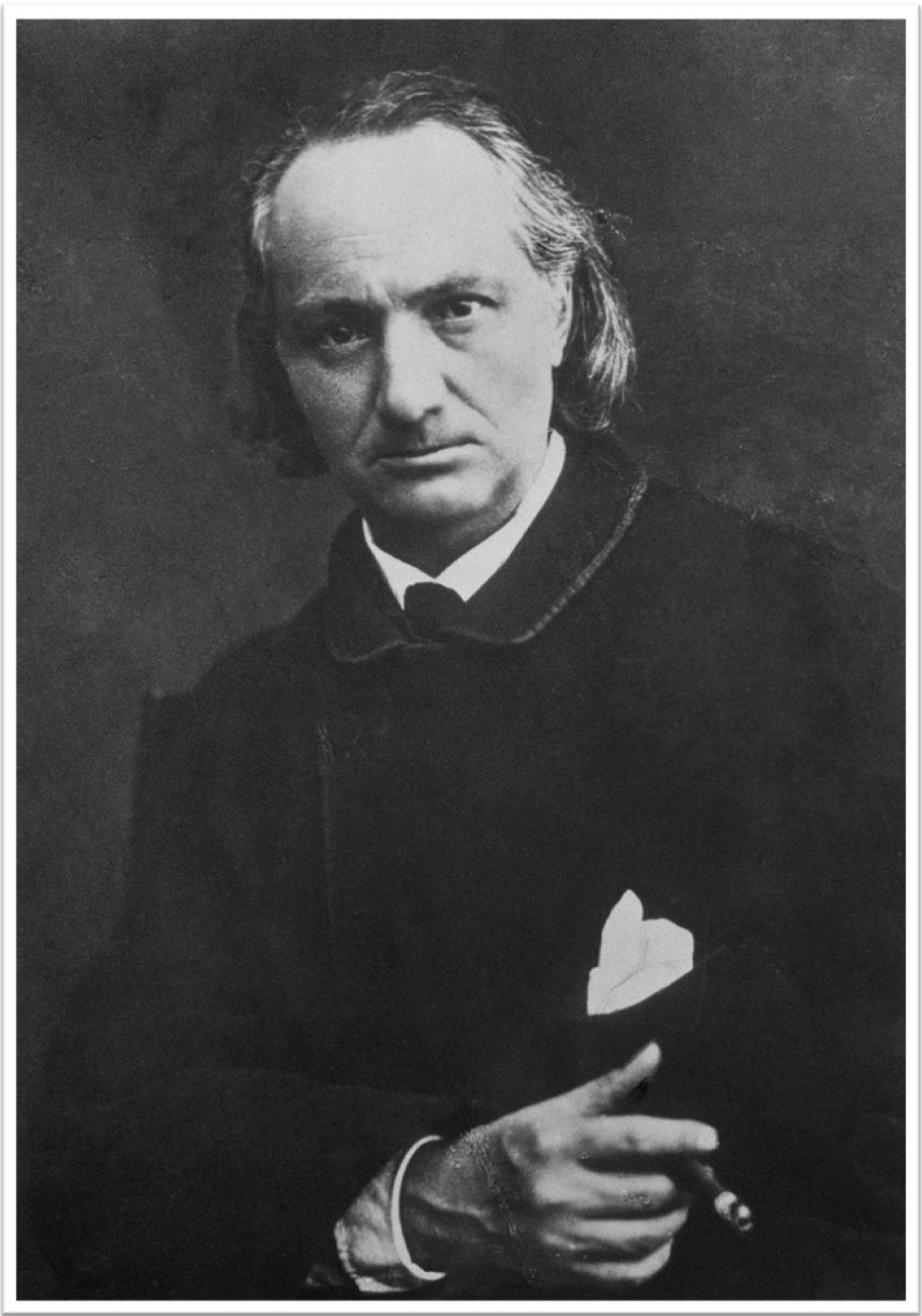


[Fig. 10]

11. Nadar, Felix. Portraits de Baudelaire.







[Fig. 11]

